NA
5257
.M4
M36
1963

Jorge Alberto Manrique

Los Dominicos y Azcapotzalco

Jorge Alberto Manrique es uno de los historiadores más jóvenes de México. Graduado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM —Licenciado en Historia—, es desde hace unos tres años director de la Escuela de Historia y profesor de tiempo completo de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana, aunque actualmente radica en París becado por la Fundación Rockefeller para especializarse en la historia del siglo XVI.

En *Los Dominicos y Azcapotzalco*, Jorge Alberto Manrique se ha preocupado por hacer un estudio de los valores artísticos del convento dominico de Azcapotzalco, vecino a la Ciudad de México. Esta tarea implicaba el conocimiento de la historia del monumento, sin la cual habría sido imposible referirse a su arquitectura, ni a la pintura y la escultura que la enriquecen. Azcapotzalco fue una de las primeras fundaciones dominicas en Nueva España, y posteriormente fue tomado como modelo para los monasterios de la orden, de modo que su vida está íntimamente ligada a la obra misionera de los frailes de Santo Domingo. Así, Manrique ha dedicado un primer capítulo al estudio de la evangelización dominica en México, que es, de hecho, una recopilación y compaginación de lo que hasta ahora se ha dicho sobre el asunto. Un segundo capítulo está consagrado a la historia del convento en sus diferentes etapas constructivas. De este modo se llega a la parte segunda, que se refiere concretamente a las obras artísticas. Azcapotzalco tuvo la suerte de enriquecerse durante tres siglos, y en consecuencia conserva obras (muchas de primerísimo orden) que corresponden prácticamente a todas las modalidades artísticas producidas en la Nueva España del siglo XVI al siglo XVIII; esto ha permitido a Manrique extenderse más o menos libremente y tratar problemas generales de los diversos estilos que florecieron entonces: tal cosa constituye uno de los mayores intereses del libro. Aunque el lector encuentre una descripción minuciosa y cuidada de las obras de que se trata, encontrará también —y esto es una de las preocupaciones más manifiestas del autor— un intento de penetrar en problemas de estructura formal y de sentido simbólico. Manrique ha mostrado en artículos anteriores, y confirma aquí prácticamente, que se impone nuevos métodos y no sólo el descriptivo y el comparativo, para acercarse al arte de la Nueva España.

Jorge Alberto Manrique ha sido discípulo de los maestros O'Gorman, Fernández, y De la Maza. *Los Dominicos y Azcapotzalco* fue escrita siendo él profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Veracruzana. Nuestra historiografía artística colonial está hambrienta de monografías del tipo de la presente, y la Editorial de la Universidad da a luz este nuevo volumen de su colección Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, con la seguridad de que será útil para el especialista e interesante y ameno para el neófito.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/losdominicosyazc00manr

los dominicos y azcapotzalco

cuadernos de la facultad de filosofía, letras y ciencias

Volumen extra

JORGE ALBERTO MANRIQUE

LOS DOMINICOS Y AZCAPOTZALCO

(Estudio sobre el Convento de Predicadores en la antigua Villa)

Fotografías de AGUSTIN MAYA S.

LIBRARY OF PRINCETON
MAY 3 1995
THEOLOGICAL SEMINARY

17

cuadernos de la facultad de filosofía, letras y ciencias

Universidad Veracruzana:

Rector:
Fernando Salmerón

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias

Director:
Othón Arróniz

Derechos reservados © conforme a la Ley, por:
Universidad Veracruzana, Lomas del Estadio
Xalapa, Ver., México, 1963

INDICE

Pág.

Prólogo 9

I. Azcapotzalco en el tiempo 15

1. Los dominicos en México 17

2. La Historia del Convento de Azcapotzalco 29

II. El Convento y sus obras 35

1. La obra del siglo XVI. 37

2. El Convento e Iglesia en la época del Barroco 45

3. La Capilla del Rosario 57

III. Colofón 85

Bibliografía 89

Láminas 95

PROLOGO

El presente estudio monográfico sobre el convento de dominicos en Azcapotzalco pretende, de alguna manera, contribuir al conocimiento de nuestra arquitectura monástica, por el acercamiento cuidadoso a uno de sus monumentos representativos. En este sentido es una piedra en el edificio cada vez mayor de nuestra historiografía artística. Azcapotzalco tiene una tal variedad de obras que corresponden, de hecho, a casi todos los momentos artísticos de la Nueva España; de tal manera que acercarse a este monumento es un poco encontrarse frente a un panorama de aquellos cambios estilísticos, y el historiador del arte se encuentra frente a una gama amplísima de cuestiones que les conciernen. Así, un estudio de campo aparentemente limitado, obliga a quien lo emprende a dejar constancia de su punto de vista acerca de aquellos problemas; y, puesto que el historiador es a su vez hombre histórico, dejar constancia de su punto de vista personal es también dejar constancia de su propio momento. Por lo menos de la conciencia de este momento respecto de ese pasado artístico en Nueva España.

Al llevar a cabo este trabajo me he preocupado por descubrir, con la mayor minuciosidad, las diversas obras que se agrupan en el convento dominicano de Azcapotzalco. Pero mi intención no ha sido solamente describir, sino que ahí donde he encontrado algo particularmente significativo he tratado de desentrañar, hasta donde me ha sido dado, el sentido simbólico y la calidad estética de las formas: esto debe considerarse el verdadero fin del estudio (Cf. al respecto mi "Artificio del Arte" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, U.N.A.M., 1962, No. 31; y "Sobre el barroco americano" en *La Palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1961, No. 19). En la medida —y en aquellas partes específicas— en que el estudio ha tratado de ser profundo, ha dejado, necesa-

riamente, de referirse única y exclusivamente a Azcapotzalco, y me he visto en la necesidad de ocuparme de problemas generales sobre la historia del arte de la Colonia y la estética de ese arte.

La primera parte del trabajo, titulada "Azcapotzalco en el tiempo", es puramente histórica; empieza con una introducción sobre los dominicos en México que puede tener el mérito de reunir y compaginar, en forma concisa, lo que en publicaciones diversas se consigna acerca de este asunto; no conozco otro intento de síntesis que el de Dn. Joaquín García Icazbalceta, de fines del siglo pasado, referido únicamente a la llegada de los primeros predicadores y la construcción de su iglesia en la ciudad de México (Vid. Bibliografía). El segundo capítulo de esta primera parte está dedicado concretamente a la fundación y la vida del convento de Azcapotzalco; la historia de las construcciones, modificaciones, ampliaciones y enriquecimiento del conjunto se ha dejado para la segunda parte. Por razones diversas no me fue posible tener acceso a fuentes documentales en esta parte histórica, pero sí he revisado el material publicado.

En la segunda parte, referida al convento mismo, me he preocupado por fechar, casi siempre desde el punto de vista estilístico —dada la carencia de otros datos— las diversas partes arquitectónicas y obras que contiene; aquí podrán verse una serie de opiniones personales, que me he preocupado por fundamentar debidamente. Cuando alguna obra lo ha merecido así, por su importancia, he seguido el siguiente método: descripción general, descripción pormenorizada, interpretación simbólica, interpretación estética y valor de la obra en relación con otras contemporáneas o afines.

El orden que he seguido al ocuparme de las obras ha sido, básicamente, el cronológico; así, he empezado por la parte del siglo XVI y terminado con el barroco del siglo XVIII. Sin embargo, en los casos en que alguna obra sufrió alguna modificación posterior, pero que está definitivamente encajada en ella, me he ocupado de la misma violentando el orden cronológico en favor de una unidad necesaria para la comprensión del texto. Inversamente, cuando un objeto barroco, verbigracia, conserva incrustado algún recuerdo anterior, lo he descrito conjuntamente. La excepción notable a esta regla general es el capítulo referido a la capilla del Rosario, obra que por su importancia y por presentar una unidad indisoluble en sus partes, he tratado como un todo, y me he ocupado de sus diversas épocas de construcción independientemente del conjunto. Insisto en que la descripción, indispensable, no se justificaría sin el ensayo de interpretación simbólica y estética.

* * *

Mi agradecimiento a aquellas personas que más contribuyeron a mi formación, los doctores Edmundo O'Gorman, Juan A. Ortega Medina, Justino Fernández y Francisco de la Maza. Los dos últimos me interesaron

particularmente en la Historia del Arte, y sin enseñanzas y la guía y consejo del Dr. De la Maza no me habría sido posible llevar a cabo este trabajo.

Xalapa, septiembre de 1962

* * *

En las notas de página se citan las obras correspondientes en forma abreviada; las fichas completas deben buscarse en la bibliografía que se incluye al final. Al citar textos antiguos he modernizado la ortografía, aunque he conservado las palabras cuyo sonido es diferente del actual.

I. AZCAPOTZALCO EN EL TIEMPO

1. Los dominicos en México

Llegada de los dominicos a México. Fray Domingo de Betanzos. Organización y primeras fundaciones.

Hacia el 25 de julio de 1526, día de Santiago Apóstol, entraron en la ciudad de México-Temistitlán doce frailes dominicos encabezados por fray Tomás Ortiz.[1] De ellos, diez eran profesos, uno novicio y otro lego. Los hermanos menores tenían para entonces dos años en el país, y su guardián, fray Martín de Valencia, "recibió a los nuestros con la caridad y amor entrañable con que nuestros gloriosos padres Santo Domingo y San Francisco se trataban".[2]

Fray Tomás Ortiz era enviado por el cardenal Loaiza, procedía de la provincia dominicana de Castilla y traía cartas del general de la Orden, fray Francisco Silvestro de Ferrara, para pasar al territorio de la incipiente Nueva España, en compañía de doce hermanos que, recordando a los apóstoles de la misma manera que los franciscanos lo habían hecho años antes,

[1] El cronista Dávila Padilla da para la entrada de los primeros doce dominicos en la ciudad de México la fecha de 23 de junio de 1526 (Dávila Padilla: *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México...*, Lib. I, Introducción, p. 4); pero el padre Remesal lo contradice: según él habrían llegado a la ciudad en una fecha cercana al 25 de julio, fiesta de Santiago, y por eso se bautizó la provincia con el nombre de este santo (Remesal: *Historia de la Provincia de Chiapa...*, Lib. I, cap. 5-6). De la misma opinión es el padre Cruz y Moya, quien hacia 1757 copió una nota del libro antiguo de profesiones, según la cual la llegada a Veracruz fue el día de San Juan Bautista. Dávila Padilla tomaría esa fecha, equivocadamente, como la de entrada a México. Estas fechas coinciden con las que conocemos del viaje de Luis Ponce de León, en cuya compañía cruzaron el mar. Ponce, apurado por los asuntos en la capital, habría viajado rápidamente, mientras que los dominicos hicieron la ascensión a pie, enfermos algunos de ellos, y muy bien pudieron pasar un mes en el recorrido. Véase al respecto García Icazbalceta: "La orden de Predicadores en México", en *Opúsculos varios*, vol. II, p. 737 ss.

[2] Dávila Padilla: *op. cit.*, ibid.

plantaron la cepa de predicadores. De su provincia de origen, fray Tomás había convencido a Vicente de Santa Ana, Diego de Sotomayor, Pedro de Santa María y Justo de Santo Domingo, para que lo acompañaran. El lugar obligado para embarcarse al Nuevo Mundo eran los puertos andaluces, de la provincia de Andalucía, que era independiente de la castellana desde el año de 1511; fray Tomás consiguió también que vinieran con él Pedro Zambrano, Gonzalo Lucero y el lego Bartolomé de Calzadilla. Ocho dominicos embarcaron hacia América, pero fray Tomás Ortiz tenía esperanzas de completar el número simbólico en la Española. No fue defraudado: de esta isla, donde los hermanos de la Orden estaban ya establecidos en la provincia casi floreciente de la Santa Cruz, trajo a Domingo de Betanzos —de quien, según dice el cronista Dávila Padilla, conocía sus buenas dotes desde el convento de San Esteban de Salamanca—; a Diego Ramírez, a Alonso de las Vírgenes y al novicio Vicente de las Casas. Doce, pues, eran los que desembarcaron en Veracruz, aunque no todos profesos.[3]

Las dificultades para los fundadores empezaron pronto, y su viaje de la costa al Altiplano fue especialmente penoso. En México tuvieron que vivir buen tiempo como "arrimados" en el convento de los franciscanos ("Estuvieron nuestros frailes tres meses en aquel cielo de la tierra, y en aquella vivienda de ángeles . . . " nos dice el cronista).[4] Por fin les fue dada una casa, en el solar que más tarde ocuparía el tribunal de la Inquisición. Pero las calamidades de los frailes continuaron, y sea porque "el temple de la tierra les extrañó", o porque habían quedado contagiados de la epidemia de "modorra" que se desató en el barco en que viajaron, el hecho es que casi todos ellos enfermaron; en el transcurso de un año murieron cinco, y los otros, para no correr la misma suerte, decidieron volver a España. Entre tanto, el Padre Ortiz se había mostrado "más desenvuelto para entender en negocios que para el santo cargo que traía"[5] y trató de sacar partido personal de la situación tirante que entonces se presentaba entre Cortés y Ponce de León, a quien había enviado el rey como juez de residencia por las muchas quejas que recibiera sobre el gobierno del conquistador; según Gómara "quería el fraile con esto ganar con el uno gracias y con el otro blancas".

A fines del año de 1526, el vicario Ortiz se embarcó con tres frailes enfermos, y dejó la escuálida provincia a cargo de fray Domingo de Betanzos al que acompañaban sólo Gonzalo de Lucero y Vicente de las Casas, que acababa de ser consagrado y a quien corresponde el título de primer do-

[3] Herrera dice en sus *Décadas* que el barco de Luis Ponce en que vinieron se apostó, y que en él murieron dos frailes (Herrera: Década III, Lib. IX, cap. 8), y según Bernal Díaz en los navíos se enfermaron más de cien personas "y aun de los frailes quedaron muy pocos". Se trata de la "modorra y dolencia" que se llevó a la tumba a Ponce de León a poco de haber llegado, y tal vez de la misma epidemia de que murieron más tarde otros dominicos (Bernal Díaz; *Historia Verdadera*.... cap. CXCI y CXCII, p. 467-472). Cortés en su carta del 3 de septiembre de 1526 atribuye también la muerte de Ponce a la enfermedad del barco "que ha parescido casi pestilencia", y nos dice que para entonces habían muerto dos de los dominicos (Cortés: *Cartas de relación*... Carta quinta, p. 314).

[4] Dávila Padilla: *op. cit.*, ibid.

[5] Bernal Díaz: *op. cit.*, ibid.

minicano profeso de México.[6] Fray Domingo "quedó por fundador y padre de la provincia, que se puede llamar a boca llena hija de buen padre".[7]

* * *

Fray Domingo de Betanzos se llamó en el siglo Francisco de Betanzos, y era hijo de una rica familia de León. Según sus biógrafos, desde muchacho fue muy circunspecto, grave y devoto. En la, para entonces, más que bicentenaria Universidad de Salamanca estudió primero Retórica y Gramática, y luego Artes; su inteligencia fuera de lo normal lo hizo destacarse entre sus condiscípulos en los estudios de Lógica y Filosofía. La brillante vida académica del joven Francisco continuó en sus estudios de Derecho Civil y presentó exámenes para recibir los grados de Bachiller y Licenciado. En Salamanca no se dio la buena vida que los estudiantes con dinero se han dado siempre en todas las universidades, sino que vivía recogido en la casa que compartía con un compañero, Pedro de Arconada, inclinado como él a mil y un cuidados de su alma; ambos hacían múltiples obras de caridad, que se suponía debían pasar inadvertidas, pero que todo mundo conocía, según el testimonio de sus biógrafos; sus excesos ascéticos eran tales que se dice prestaban sus camas a los pobres y ellos dormían en el suelo. Terminados sus estudios, en algo que podemos considerar una crisis transitoria de la adolescencia a la juventud, Francisco decidió hacerse ermitaño; nada más absurdo para un hombre de formación universitaria y para un estudioso brillante, que la vida de anacoreta. Pero uno de los rasgos distintivos de su carácter era —como lo mostrará mucho más tarde en México— su voluntad definitiva para llevar a cabo un propósito, y para que su presunta vida de ermitaño pudiera realizarse emprendió una gran peregrinación a Roma con vistas a conseguir la autorización papal. A su paso por Montserrat estuvo a punto de tomar el hábito de San Benito, y ya estaba aprobado su ingreso por el capítulo de benedictinos cuando decidió continuar su viaje; llegado a Roma, consiguió un "Bulleto Apostólico" que le otorgaba las gracias y excepciones necesarias.

Tenía cerca de veinticinco años cuando se retiró a la isla Ponzo, cerca de Nápoles, para iniciar su vida de aislamiento, no muy lejos, sin embargo, de otros tres anacoretas que habitaban la isla. Ahí vivió trabajando un pequeño huerto, alimentándose de sus productos y de la limosna de pescadores que desembarcaban de tiempo en tiempo en la isla, y, sobre todo, meditando. La experiencia no parece haber sido feliz, porque después de cinco años de metidar decidió volver a España; la mayor parte del camino lo hizo a pie, y cuando se presentó a pedir limosna en su propia casa, vestido de harapos, canoso y avejentado por la estancia en la isla de Ponzo, su propio padre no lo reconoció y, en lugar de socorrer a aquel vagabundo, lo mandó a buscar trabajo. Una cosa parecida le sucedió con un ex con-

[6] Todos los cronistas dominicanos colocan la partida del padre Ortiz en 1527, pero cuando Cortés escribió su carta al rey del 12 de enero de ese año, ya se había marchado; el hecho debe haber tenido lugar a fines del año anterior. Vid. García Icazbalceta: *op. cit.*, p. 374.

[7] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 28 ss.

discípulo, y aquí pudo más el orgullo de Francisco que su caridad cristiana: envió a aquel antiguo compañero una inteligente e irónica carta en latín, revelándole su identidad. El mismo orgullo y el mismo amor propio encontraremos en el fraile que quedaría como vicario de la provincia de México. Cuando volvió a Salamanca se enteró de que aquel su compañero de habitación había tomado el hábito de Santo Domingo, y él mismo decidió entrar en el convento de San Esteban, la gran casa salmantina de los predicadores, con el nombre de Domingo de Betanzos. Avido de hacer cosas, el nuevo Domingo abandonó San Esteban, antes de haber profesado, con destino a la Española, donde fray Pedro de Córdoba había fundado una provincia; se ordenó en Sevilla y en la Iglesia de San Pedro de la misma ciudad cantó su primera misa. Profeso, pues, embarcó en Sanlúcar de Barrameda; en la Española se unió a fray Pedro de Córdoba. Fue —al decir de los cronistas— un gran predicador y un defensor infatigable de los abusos de los españoles. Es este hombre el que pasó a México con Tomás Ortiz y al que quedó la responsabilidad de la incipiente y diezmada provincia.

* * *

Al quedar como vicario, fray Domingo se dedicó a organizar la vida de la provincia, no tanto de la ínfima porción que le quedó en las manos, sino de lo que había de ser la provincia futura. Por principio de cuentas predicó mucho ("... Todas las religiones predican con grande aprovechamiento del mundo, pero la nuestra se instituyó de principal intento para predicar, y así le dio la Santa Silla Apostólica el nombre que tiene de predicadores",[8] y entre los resultados primeros que obtuvo fue el de aficionar a muchos para que entraran en la orden; de modo que si la provincia contaba con sólo tres frailes, tenía en cambio buena cantidad —no se ha registrado el número exacto— de novicios.

Las calamidades, enfermedades sobre todo, habían caído sobre estos primeros dominicos, y fray Domingo sabía bien que no estaba a salvo, de modo que ante el temor de morir y de que "su rebaño quedara huérfano", pidió y obtuvo del gran franciscano Martín de Valencia, que en faltando él, se encargara de los novicios y les enviase un sacerdote para que les dijesen misa y confesasen hasta que viniesen más miembros de su propia orden. Fray Domingo se preocupó mucho, según sus biógrafos, por instruir a sus discípulos en las constituciones de la orden y cuidó que éstas se cumplieran hasta en los menores detalles, "porque en la orden ninguna cosa es pequeña, pues todo tiene su por qué, y su razón urgente ... ".[9]

Hasta el 19 de octubre de 1527 presentó sus bulas fray Julián Garcés, obispo de Tlaxcala, al Ayuntamiento de México, y no sería sino seis años después que se consagraría al obispo de México. Una bula de Adriano VI confería al guardián de San Francisco los casos episcopales y junto con ellos la Comisión Apostólica para aquellos referentes al Santo Oficio de la In-

[8] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 1-2.
[9] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 32 ss.

quisición; los predicadores estuvieron siempre muy ligados a la Inquisición —fundada por el mismo Santo Domingo de Guzmán—, y la bula de Adriano prevenía que su comisión apostólica pudiese delegarla el franciscano en el primer prelado dominico que llegase al país. Así, fray Martín de Valencia la dejó a Domingo de Betanzos aunque, dice la crónica, él se resistía a aceptarla.[10] En su época se formaron 17 procesos inquisitoriales, todos por blasfemia".[11]

A pesar de lo apurado de recursos que se encontraban los dominicos de México, que no constituían una provincia, bien que así se empeñasen en llamarla desde entonces los cronistas, el padre Betanzos mandó construir una pequeña casa, de retiro más que de evangelización, en Tepetlaoztoc; a su modesto claustro, capilla y huerta se trasladaba él de tiempo en tiempo para meditar en soledad.

La pobre situación de los predicadores mejoró un tanto cuando en 1528 el cardenal Loaiza envió de Castilla a siete dominicos bajo las órdenes de fray Vicente de Santa María, que traía cargo de Vicario general de la que ahora sí podría considerarse provincia. Llegado a México, fray Vicente reunió a los monjes para que procedieran a la elección de prelado, basándose en carta de Adriano VI que permitía hacerlo en el Nuevo Mundo, y con el precedente de que en la Isla Española se llevaban a cabo ya elecciones canónicas. "Fue esta la primera elección canónica que en la provincia se hizo . . . ", nos dice Dávila Padilla, pero, como veremos más adelante, adolecía de defectos legales. Como vicario quedó Vicente de Santa María, y el padre Betanzos le hizo entrega del cargo.[12]

Fray Domingo, ansioso de hacer cosas nuevas, y tal vez con una inclinación particular por ser el primero en todo, pidió licencia a la llegada de los nuevos frailes para ir a predicar a Guatemala. No de buen grado le fue concedida ésta, puesto que la carencia de monjes en México era todavía mucha, pero finalmente salió fray Domingo hacia el sur, acompañado de tres frailes, para fundar la provincia de Chiapa. En Guatemala les fue cedida una casa que acondicionó como convento, pero no tenía la autorización de recibir novicios. Esta aventura de Guatemala fue breve, el padre Betanzos hubo de volver a México muy pronto y de los dominicos no quedó nada; sólo diez años después, en 1538 regresaron allá tres frailes que ellos sí fundaron definitivamente la provincia. Sin embargo este primer viaje al sur es importante para la historia de los dominicanos, porque es el antecedente de la gran expansión evangelizadora de su orden hacia aquellas tierras.

En los años de 1528 y 1529 las condiciones de los hermanos predicadores en Nueva España mejoraron notablemente, no sólo por la llegada de Vicente de Santa María sino también porque entonces arribaron más frailes procedentes de otras provincias. Esto decidió al vicario general a fundar nuevas casas. La primera fundación evangelizadora fuera de la

[10] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 41-43.
[11] Cuevas: *Historia de la Iglesia en México*, Vol. I, p. 244-246.
[12] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 49-50.

ciudad fue el establecimiento de Oaxtepec adonde fueron enviados frailes que adoctrinaban y que aprendían simultáneamente la lengua mexicana. Después de la de Oaxtepec, que anunciaba también de alguna manera su camino hacia el sur, vinieron las fundaciones de Chimalhuacán-Chalco y de Coyoacán, "... y en breve tiempo se fundaron muchas, con grande fruto de las almas y dilatación del Evangelio".[13] En este primer momento de expansión, sin embargo, los dominicos no se alejaron de la ciudad de México, excepción hecha del viaje del padre Betanzos a Guatemala y del envío del padre Lucero a Antequera.

Independencia y crecimiento de la provincia.—Peculiaridades de la evangelización dominicana.—Dominicos ilustres.

Pero las cosas iban a seguir difíciles para los frailes, esta vez por dificultades internas. Fray Vicente de Santa María había venido como vicario con cartas del general de la orden, fray Francisco Silvestro, pero éste había muerto ese mismo año de 1528 visitando la provincia de Francia. Le sucedió fray Pablo Butigela, primero como interino y luego electo en el capítulo general que se celebró al año siguiente; ante él solicitó y obtuvo el provincial de la Isla Española, Tomás de Verlanga, que México quedara sujeto a aquella provincia. Una vez concedido, escribió a Vicente de Santa María que vendría a visitar parte de su provincia. Fray Vicente escribió a Domingo de Betanzos (noviembre de 1530) quien, como hemos visto, se encontraba en Guatemala; éste se puso en camino a principios del mes siguiente, y pudo entrar en la ciudad de México el 24 de febrero de 1531. Reunidas las dos cabezas de la incipiente provincia, se decidió que el culto e instruido Betanzos fuera a Roma a tratar el asunto; podemos suponer que las cartas que poseía Santa María no eran claras al respecto de considerar a México independiente, y que fue por esto mismo que el padre Santa María se apresuró a hacer elección canónica apenas llegado, curándose en salud; el hecho es que fray Domingo embarcó hacia Europa en Veracruz, acompañado del lego Diego Marín, en marzo de 1531.

Un mes después hizo tierra en Veracruz fray Tomás de Verlanga, quien venía casi en plan de conquista, seguido de veinte frailes entre los que había nombrado prior y superior para México. La situación del padre Santa María era tan difícil como firme su decisión de no ceder; consultó con sus frailes —los mismos que lo habían elegido— y con juristas de la ciudad, y "todos dijeron que tenía obligación de oficio a defender la provincia en su excepción que gozaba"[14] mayormente cuando en la reducción de la provincia de la Santa Cruz de la Española no se hacía mención, ni derogando ni confirmando, de las cartas en cuya virtud los frailes de México consideraban independiente su provincia de Santiago. Tratando de encontrar una solución intermedia, fray Vicente de Santa María propuso al pro-

[13] Dávila Padilla: *op. cit.*, ibid.
[14] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 55.

vincial de la Santa Cruz que esperaran la resolución de Roma que había ido a pedir Betanzos, y como el padre Verlanga se negara a esto, salió de la ciudad hacia Veracruz, acompañado de la mayor parte de los monjes. Iban a tres jornadas de México cuando el presidente de la Audiencia, Sebastián Ramírez de Fuenleal, el futuro fundador de Puebla y luego obispo de Cartagena, envió al licenciado Calcera para que rogase a fray Vicente que volviese y no dejase huérfana a la ciudad. El depuesto provincial se negó a regresar, porque hacerlo sería claudicar de la "excempción" de la provincia, pero autorizó a los que con él iban a volver a México, y la mayor parte de ellos lo hizo así.[15] El padre Verlanga, después de nombrar superior para el convento de México y priores para todas las casas, permaneció en la ciudad todavía tres meses, antes de hacerse a la vela hacia España donde fue hecho Obispo de Panamá.

Entretanto, fray Domingo de Betanzos, con el cargo de procurador de la provincia desembarcó en Salúcar y fue a Sevilla; de ahí pasó a Marsella, donde visitó la gruta y las reliquias de la Magdalena, de quien era especialmente devoto, y embarcó para Nápoles. En esta ciudad se encontraba el general Pablo Butigela, ya muy enfermo, y —para suerte del procurador y de quienes querían la independencia de la provincia de Santiago— murió poco después, en octubre de 1531. Fray Domingo tuvo que esperar el próximo capítulo general, previsto para la Pascua del Espíritu Santo de 1532; en él se eligió a fray Juan de Fenario (o du Feynier) y de él obtuvo Betanzos la revocación de las disposiciones anteriores y la declaración de que la Provincia de México fuera "distinta de todas las de la Orden y en particular de la de Santa Cruz", y que comprendiera los territorios de "las provincias de Yucatán, toda la de Chiapa, el obispado de Guaxaca, el de Tlaxcala y el de Mechoacán, con la provincia de Pánuco, con las tierras que corren por la parte del septentrión y Occidente", dice Dávila Padilla, que incurre en error al citar obispados que, excepción hecha del de Tlaxcala, no existían, pero nos da una idea clara de la extensión geográfica que se encomendaba a la provincia.[16] No consiguió en cambio el padre Betanzos que la provincia se llamara de María Magdalena, y prevaleció el nombre de Santiago que le había dado el primer vicario, fray Tomás Ortiz. Vio después Betanzos a Clemente VII, a quien obsequió con imágenes en mosaico de plumas, mitras de turquesas y otros atavíos, obra toda de la que realizaban los indígenas recién convertidos; la Sede confirmó, a petición del general dominicano, lo que éste había

[15] Según el padre Cuevas, la venida del visitador de la Isla Española no fue por iniciativa propia, sino que se debió a una solicitud de los obispos Garcés y Zumárraga. Ellos consideraban peligroso que fray Vicente de Santa María hiciese partido con los oidores Matienzo y Delgadillo. De acuerdo con el mismo autor, no vino como visitador el padre Verlanga, sino Francisco de San Miguel; y la Audiencia de México, encabezada por Ramírez de Fuenleal, había votado en contra del padre Santa María. Cf. Cuevas: *op. cit.*, Vol. I, 242 ss.

[16] En el capítulo de Salamanca, de 1551, siendo general de la orden Francisco Romeo, se separó la provincia de Chiapas de la de Santiago, y con el nombre de San Vicente de Chiapa se le adjudicaron los obispados de Yucatán, Guatemala, Nicaragua y Honduras, y las provincias Coatzacoalcos y Tehuantepec. Estos últimos territorios, sin embargo, volvieron a la provincia de México por cesión en el primer capítulo provincial de Chiapas. Cf. Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 56-60, y Ricard: *La conquista espiritual de México*, p. 170-171.

dispuesto sobre el nuevo estado de la provincia en la bula *Pastorali officio,* del 11 de julio de 1532, y aunque no aceptó el Papa el cambio de nombre que proponía fray Domingo, sí dio autorización para que en la Provincia se celebrara la fiesta de Santa María Magdalena con octavas mayores, del mismo modo que en toda la orden se hacía la de Santo Domingo.[17] Logrado todo esto, fray Domingo pidió autorización para traer a la provincia de Santiago a los frailes que quisieran hacerlo, pasó por España y trajo, entre otros, a fray Pedro Delgado y a fray Tomás de San Juan a quien luego se llamaría del Rosario, por la importancia que tuvo en el desarrollo de esta devoción en México.

Llegó a México Domingo de Betanzos como vicario general y con autoridad para presidir la elección provincial. En el convento de Santo Domingo de México el capítulo eligió como prior a Pedro Delgado. Convocó después a capítulo provincial para el 24 de agosto de 1535, ahí depuso el cargo de vicario y fue electo provincial: "el primer provincial electo canónicamente que esta provincia tuvo, y este capítulo provincial es el primero en que ella se celebró", dice el cronista Dávila Padilla,[18] olvidándose que con esto se contradice y acepta que la elección de provincial que había hecho Vicente de Santa María no era válida. La provincia de Santiago fue independiente sólo desde 1532.

Sería absurdo tratar de encontrar una relación entre la lucha que llevaron a cabo Domingo de Betanzos y sus compañeros por la independencia de la provincia y la lucha libertaria de tres siglos después. Sin embargo, no deja de tener significación por cuanto sucesos como este representan un esfuerzo de los primeros hombres de Nueva España por lograr que la colonia tuviera sus instituciones propias, y esto sí configuró de alguna manera la vida de la misma colonia y con el tiempo participó en la formación de una conciencia que pudiéramos llamar nacional.

* * *

Ya como provincial electo, Betanzos se dedicó a organizar a sus predicadores. La provincia se inició con mucha pobreza: los frailes se vestían con una jerga muy tosca, y fray Domingo quiso que no sólo en lo común careciera de propiedades la orden sino que se empeñó en que en lo particular fuera cada fraile muy pobre. Ya vendrían después los tiempos de la opulencia y de la dispensa en cuanto a poseer propiedades. Al principio, y a pesar de que el número de dominicanos en México era considerable, no hizo nuevas fundaciones; prefería que no hubiese más de doce conventos pero cada uno con copioso número de frailes, de modo que se observaran con todo rigor las ceremonias de la orden, y para propiciar las buenas virtudes de los subalternos: "Temía que si perseveraba la provincia en los pueblos de indios, donde es forzoso estar pocos religiosos y al-

[17] Aunque los cronistas de la orden y el padre Cuevas coinciden en decir que la erección de la provincia independiente se debe al capítulo general de Roma, Ricard ha señalado que esto sucedió en la bula citada. Ricard: *op. cit.*, ibid.

[18] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 66.

gunas veces dos, que se habían de ir introduciendo el descuido, y el olvido de las cosas que él con tanto cuidado les enseñaba. Los carbones en compañía conservan mejor el fuego, y los conventos mayores la religión. . .".[19]

Más tarde cuando los nuevos predicadores llegaron y los novicios fueron profesando, la política cambió y los hermanos de Santo Domingo establecieron gran cantidad de conventos. Conservaron los que tenían en el Valle de México, fundaron otros hacia el norte, levantaron sus casas junto a los franciscanos y agustinos en las principales cuidades, en Puebla, Guadalajara, Morelia, etc.

En México tenían, además de la casa matriz en la plaza de Santo Domingo, el convento de Porta Coeli, donde también sostenían un colegio. Fundaron conventos de monjas, de los que el primero fue el de Santa Catalina de Siena en la misma capital de Nueva España.

Pero sobre todo sus esfuerzos se dedicaron a la evangelización de la parte sur del país. Si en el centro sus casas estaban revueltas con las de franciscanos y agustinos, hacia el mediodía eran ellos amos absolutos, y los conventos del sur de lo que ahora es Estado de México, de Morelos y el de Izúcar formaban una línea continua hasta sus fundaciones de la Mixteca y de la región zapoteca, y, más allá, hasta Chiapas y Guatemala.

A mediados del siglo XVI los dominicos tenían cuarenta casas entre conventos, vicarías y doctrinas, en los que albergaban doscientos diez religiosos.[20]

Para fines del mismo siglo, a pesar de que de la provincia de Santiago se había segregado la de San Vicente de Chiapas, contaba aquélla con sesenta y seis casas en pueblos de indios, de los cuales eran veintidós entre los mexicanos y veinte entre los zapotecas. En los tres grandes conventos de México, Puebla y Oaxaca tenían estudios para los novicios, quienes por cierto estudiaban y utilizaban, más que las otras órdenes, la *Escala Espiritual de San Juan Clímaco,* primer libro impreso en México, y preparaban a los religiosos que irían a servir entre los indios; sostenían además en la Puebla de los Angeles el colegio de San Luis de Predicadores, y varios hospitales, uno de ellos en Xalapa.

A pesar de que a su llegada los franciscanos acogieron a los predicadores "con la caridad y amor entrañables que nuestros gloriosos padres Santo Domingo y San Francisco se trataban", después surgieron enojosas dificultades entre estos y los de otras órdenes, provocadas ya por celos que pudiéramos llamar profesionales, ya por cuestiones meramente económicas. En una carta de mayo de 1544, firmada por Betanzos y el entonces vicario provincial Diego de la Cruz, éstos atacan al colegio de Santiago Tlatelolco, de los franciscanos, y se oponen a que los indios estudien y puedan ser ordenados sacerdotes. Más tarde, en 1573, disputan con los teatinos, que se habían establecido cerca de ellos en la ciudad de México y hacían disminuir sus entradas por limosnas. En fin, las dificultades entre las órdenes fueron innumerables y podríamos hacer una larga lista de ellas.

[19] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 48.
[20] Cuevas: *op. cit.*, Vol. I., p. 173.

A medida que la importancia de los dominicos crecía, aumentaba su influencia política. Betanzos llegó a convertirse en asesor del obispo Zumárraga, y él o sus hermanos de orden participaron en las juntas eclesiásticas: la de 1532 (que resaltó las virtudes de los indios y recomendó que no se hicieran mercedes de tierras sino a los conquistadores y a gente que se estableciera definitivamente); la de 1539 (que prohibía que se llamase a los indios a los oficios con bailes y voladores, y que dio disposiciones sobre los ordenados mestizos e indios) y, sobre todo, la de 1544, que se hizo para ver la manera de no acatar las "nuevas leyes" de Carlos V que suprimían las encomiendas futuras, y donde Betanzos apoyó la tesis de los descendientes de conquistadores. Asistieron al Primer Concilio Mexicano, convocado por Moya de Contreras en 1585. Igualmente tuvieron cátedras en la Real y Pontificia Universidad desde su fundación.

* * *

La labor práctica de evangelización, implicaba otros trabajos intelectuales. Los dominicos reimprimieron en 1544 la *Doctrina* de fray Pedro de Córdoba (el fundador de la provincia de la Santa Cruz de Predicadores) y la volvieron a editar muy aumentada, en 1550, con el título de *Declaración y exposición de la doctrina cristiana en lengua española y mexicana, hecha por los religiosos de la orden de Santo Domingo.* En 1560 fray Francisco de Cepeda imprimió sus *Artes de los idiomas chiapaneco, zoque, tzendal y chinanteco.* En 1563 Domingo de la Asunción hizo su vocabulario castellano-mexicano, y otro vocabulario en lengua mexicana se debe al predicador Francisco Alvarado. Fray Juan de Córdoba dio a los talleres del impresor Pedro Ocharte su vocabulario zapoteca y gramática de la misma lengua en 1578. Se conservaron o se tiene noticia de diversos "confesionarios", entre los cuales el del mismo Juan de Córdoba, etc.

Los sistemas de adoctrinamiento eran básicamente los mismos entre los dominicos y las otras órdenes evangelizadoras, centrados alrededor de los conventos que se extendían en una amplia red sobre el país, y apoyados en los trabajos que pudiéramos llamar teóricos. Ricard señala sin embargo una serie de diferencias entre los usos de los predicadores, como es servirse de la *Doctrina larga* en 40 semanas del P. Córdoba en lugar de la *Doctrina* de Alonso de Molina que acostumbraban los franciscanos.

El dominico Lucero, cuando fue hacia la Mixteca, usó para evangelizar de un método que ahora llamaríamos audiovisual, en que se servía de grandes láminas, y otro que llamaríamos dialéctico, en el cual reducía al absurdo las proposiciones de las religiones antiguas y concluía la necesidad de la creencia en la nueva religión. En cuanto a la comunión, cuya administración a los nuevos conversos creó tantas dificultades de orden teológico y práctico, los dominicos hacían dos grupos: uno cuyos miembros recibían el pan eucarístico sólo en Pascua o cuando estaban enfermos, y siempre mediando el consentimiento de sus confesores; y otro grupo formado por aquellos que después de sufrir un examen tenían licencia de comulgar cuan-

tas veces quisieran, y a los que se llamaba "graduados" o "comuniatlactli".[21]

* * *

La obra misionera y la importancia de las órdenes mendicantes en Nueva España obedece a causas históricas perfectamente determinadas: la necesidad de evangelizar a la población indígena y la necesidad de consolidar el nuevo estado por una "aculturación" o reducción de esa población a los moldes culturales. Desaparecidas esas necesidades, la existencia misma de los mendicantes estaba en causa. Así, vemos que la preponderancia de los dominicos —como la de las otras órdenes evangelizadoras— disminuye en los siglos siguientes, y sus conventos son substituidos muchas veces por curatos del clero secular. En 1843, antes de la exclaustración, los dominicos tenían en todo el Arzobispado de México, sólo seis casas, con 49 religiosos, de los que 39 estaban en la capital.[22] No obstante, las órdenes siguen siendo instituciones ricas y más o menos poderosas, sobre todo ahí donde siguen encargadas de las parroquias: Azcapotzalco es un buen ejemplo de esta persistencia brillante.

[21] Ricard: *op. cit.*, p. 220-225 y 251.
[22] Vera: *Itinerario parroquial del Arzobispado de México.* p. X.

2. La Historia del Convento de Azcapotzalco

Fundación y construcción.—Fray Lorenzo de la Asunción. Azcapotzalco como modelo.

No sabemos exactamente en qué fecha fue fundada la casa de Azcapotzalco, pero es verosímil suponer que se establecieron ahí los dominicos durante su pequeña primera expansión, hacia 1528-29, o un poco después, cuando gobernaba la provincia todavía no definitivamente independiente fray Vicente de Santa María, muy probablemente es apenas posterior a los establecimientos de Oaxtepec, Chimalhuacán-Chalco y Coyoacán: las fundaciones de esta época fueron todas cercanas a la ciudad de México. Se contaba muy posiblemente entre el mismo número reducido de doce conventos que se preocupó en conservar fray Domingo de Betanzos cuando volvió como vicario general y luego provincial electo por el capítulo, después de haber conseguido la independencia respecto a la Isla Española.[23] En esta época debió existir un claustro reducido, una capilla abierta y una pequeña iglesia, poco después se construiría tal vez la que hoy es capilla de San Francisco.[24]

[23] Ninguna de las crónicas impresas cita la fundación de Azcapotzalco. No he podido consultar el manuscrito de Juan Bautista Méndez: *Crónica de la Provincia de Santiago de México del orden de Predicadores,* pero ni Ricard ni Cuevas, que la manejaron, dan fecha para este dato. Parece inferirse, sin embargo, que Méndez considera la fundación entre las más antiguas. En todo caso no parece de ninguna manera que el establecimiento de Azcapotzalco sea posterior a una fecha hacia 1540, pues para entonces los dominicos se preocupaban cada vez más de su expansión hacia el sur. Aparece listado entre las "vicarías o doctrinas" que existían a mediados del siglo XVI, según datos que tomó Cuevas de las actas capitulares (Cf. Cuevas, *op. cit.*, Vol. II, p. 173). En una carta de los dominicos al Emperador, de junio de 1549, también se cita Azcapotzalco (Cf. Cuevas, ídem, p. 518-522).

[24] Véase más adelante la descripción de esta capilla, segunda parte, p. 40-42.

* * *

"...débele la Provincia a este siervo de Dios los edificios que hoy tiene y goza en los conventos de Atlacubaya, Azcapotzalco y Yautepec...", nos dice de fray Lorenzo de la Asunción el cronista Franco y Ortega.[25] ¿Fue fray Lorenzo el arquitecto de Azcapotzalco? Esto es bastante difícil de saber. Cuando se dice que tales o cuales padres fueron constructores de algún convento, no se implica en las crónicas que hayan sido ellos los arquitectos que dirigieron la obra, únicamente se dice que eran prelados de ahí cuando fue construida; pero el término "constructor" no es tampoco excluyente de aquéllo. Otra palabra se usa, la de "obrero", que ésta sí significa únicamente un trabajo administrativo; así, cuando se dice que el lego fray Diego de Medellín era obrero del convento de México, se indica únicamente que él se encargaba de pagar sueldos, de contratar trabajadores, de supervisar que los contratos se cumplieran, etc.

Por otra parte, no ha podido determinarse con precisión en qué medida los mismos monjes de las órdenes mendicantes participaron como técnicos en la fábrica de los conventos —la mano de obra se da por descontada, era indígena y prácticamente gratuita: bastaba con mal alimentar a los trabajadores—; si bien sabemos de cierto que en algunos casos se contrataban arquitectos, no tenemos ningún dato que nos permita suponer siquiera que ésta fuera una práctica general.[26] Por lo que se refiere a Azcapotzalco el cronista no emplea la palabra "constructor", sólo dice que la provincia "le debe los edificios", y que "los hizo de sus cimientos". En todo caso, y aunque fray Lorenzo no haya sido el arquitecto propiamente dicho, parece seguro que tuvo participación activa y determinante en las obras que se le atribuyen; esto se desprende de la importancia que da el cronista en la vida del padre de la Asunción a la construcción de los conventos, y, sobre todo, al hecho de que los tres conventos que se citan tienen mucha relación entre sí, especialmente los de Azcapotzalco y Tacubaya en donde las semejanzas van más allá de generalidades y se encuentran aún en detalles menores. Si fray Lorenzo contó con algún alarife para llevar a cabo las obras, es muy probable que él mismo haya impuesto su criterio en las fábricas.

Fray Lorenzo de la Asunción había nacido el 15 de agosto hacia 1523, en Flores de Ávila, "que es una villa cercana a la ciudad de Ávila en Castilla". En la misma Ávila tomó el hábito dominicano, en el convento de Santo Tomás, y después pasó a terminar sus estudios en el de San Pedro Mártir de Toledo. Hacia el año de 1554 pasó a la provincia de Santiago de México, para participar en la obra de evangelización, "con santo celo de ayudar a la conversión de los indios, y predicar y dilatar la santa fe católica, que es oficio propio de frailes predicadores".[27]

Apenas llegado a Nueva España se puso a estudiar y aprendió náhuatl,

[25] Franco y Ortega. *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México...* p. 165.

[26] Cf. Gante: La arquitectura de México en el siglo XVI, p. 282, y Kubler: *Mexican Architecture of the xvith Century*. Col. I, cap. III, p. 103-133.

[27] Franco y Ortega: *op. cit.*, ibid.

y se nos dice que conoció la lengua a la perfección y que fue gran orador en ella. Ocupó diversas prelacías y fue prior en varios pueblos de indios mexicanos. Los conventos que gobernó durante más tiempo fueron los de Coyoacán, Tacubaya, Azcapotzalco y Yautepec, y fue gran defensor de los indios que le amaban "como a padre y teníanle respeto como a santo". Si hubiéramos de creer a las virtudes de aquellos frailes cuyas vidas nos cuentan los cronistas de la orden tendríamos que aceptar que eran una pléyade de hombres perfecto y de santos. De fray Lorenzo de la Asunción se nos dice que en su celda estaba siempre de rodillas orando, o leyendo sentado en el suelo, y que observaba las constituciones de la orden con un celo absoluto, que nunca salió a caballo, bebió vino ni vistió "lienzo", y que no usaba más ropa que una túnica de jerga puesta a raíz de sus carnes, y que más tardaba en recibir una limosna que en volvérsela a los pobres que llegaban a la portería de su convento, y que conservó hasta morir la virginidad con que nació. Se distinguió por su devoción a la Virgen del Rosario, de quien tenía una imagen, y "con ella sola trataba y comunicaba como con amigo del corazón sus intenciones y pensamientos".[28]

Veinte años antes de su muerte le hicieron prior de Coyoacán, pero él pidió que se le redimiera del cargo —se dice que desde antes había sido prelado contra su gusto, y sólo por cumplir con la santa obediencia— y se retiró a una celda de "su convento de Azcapotzalco" (Esta manera del cronista Franco y Ortega de referirse a Azcapotzalco como *su* convento es significativa para nosotros, pues nos hace insistir en que este convento era el que él más quería, y al que se sentía más ligado). Si su vida había sido santa, en ese retiro se tornó más santa aún, ahí el padre se volvió hasta vegetariano y sólo comía huevos en Pascuas; predicaba y administraba sacramentos, tenía cuidado especial de los altares y del coro, y él mismo tocaba a maitines. Cobró tanto amor a este recogimiento que en los veinte años que le quedaron de vida no salió de él ni siquiera a la ciudad de México. A principios de agosto de 1607 se sintió enfermo y más achacoso de lo que estaba, y pidió a la Virgen que le dejara morir el 15 de ese mes, esto es, el mismo día que había nacido y el día en que se celebra la fiesta de la advocación mariana cuyo nombre llevaba; al decir de Franco y Ortega se le apareció la Virgen y le concedió el deseo solicitado. El día 14 fue trasladado al convento de México y ahí murió el día siguiente, después de la misa mayor, ante la consternación de los frailes, a la edad de 84 años.

La importancia de la obra de fray Lorenzo en Azcapotzalco resalta cuando leemos en Franco y Ortega, quien escribió hacia 1640, que lo hizo "con la mejor proporción y traza para la vida monástica que hasta sus tiempos se habían visto, y así en muchos capítulos provinciales se mandó que los conventos que se edificasen de allí adelante siguiesen la misma proporción y disposición de arquitectura que tiene el de Azcaputzalco, por ser convento recogido y capaz para la vivienda de los religiosos. . .".[29] De donde se infiere que éste fue uno de los primeros conventos dominicos terminados, y

[28] Franco y Ortega: *op. cit.*, p. 166.
[29] Franco y Ortega: *op. cit.* p. 165.

que sirvió de modelo, o por lo menos se propuso como modelo para otras fábricas de predicadores.

Convento, doctrina y casa de retiro. Dominicos ilustres que vivieron en Azcapotzalco. La situación variable del convento. Su persistencia en los siglos XVII y XVIII.

La situación de la casa dominicana de Azcapotzalco fue bastante variable, sobre todo en el siglo XVI, y estas variaciones tienen una relación directa con la población y con el desarrollo de la orden.

A raíz de la Conquista el censo de Azcapotzalco ascendía a 17,000 habitantes,[30] y era una necesidad inminente el establecimiento de una base de evangelización. En 1549, según un informe de los dominicos, la población había disminuido mucho por los malos tratamientos del encomendero Maldonado y por los fuertes tributos que tenían que pagar.[31]

Si sus males empezaron con tributos altos y malos tratos, siguieron, como en todas las poblaciones indígenas, con las epidemias terribles de la segunda mitad del siglo XVI. El convento que fue de gran importancia al principio, habría de decaer un tanto después de que la población quedó diezmada por la "cocoliztli".

El primer hijo de la provincia de Santiago electo para obispo, fue fray Pedro de Angulo, recomendado por el propio Bartolomé de las Casas para la sede episcopal de Verapaz, fue nombrado vicario de Azcapotzalco por actas del capítulo de 1561, cuando ya había sido presentado al obispado.

Fray Andrés de Moguer, el primer cronista de la provincia, y de cuyos papeles se sirvió Dávila Padilla para su magna obra ("comenzóle Fray Andrés de Moguer habrá cuarenta años"), después de haber pasado la cocoliztli de 1576 en Puebla, quiso pasar a Azcapotzalco "donde había oído que andaba la enfermedad muy recia"; ahí, curando a los indios, fue contagiado y murió poco después en México, "quedando la ciudad tan llena de lágrimas por su ausencia, como de alabanzas por su santidad".[32] En 1577 el padre Juan Treviño ("el buen viejo", como lo llama el cronista), pidió permiso para ir a Azcapotzalco, y también fue contagiado. Disminuida la población, rodeada de conventos de otras órdenes, y centrados los intereses doctrinarios de los predicadores en el sur, el convento perdió importancia y se convirtió en una simple "doctrina" que se visitaba desde México. "Visitábase entonces —dice el cronista sin dar fecha exacta— de México el pueblo de Atzcapuzalco, y no tenía frailes que viviesen en él de asiento, como agora viven".

[30] Vera: *op. cit.*, p. 93.

[31] En una carta de junio de 1549, dirigida por los frailes de Santo Domingo de México a Carlos V, se lee: "13a Item, mande V. R. M. que se haga justicia a los indios de Azcapotzalco que están encomendados al Lic. Maldonado, que les han llevado trece o catorce mil pesos de más y a dos de la tasación que tenían, los cuales no quisieron restituir, sino que han de tributar más de lo que solían. En este pueblo solía haber mucho más gente por los malos tratamientos como por los grandes tributos, y queda el capítulo entero sobre los que quedan; y dos señores que en este pueblo hay, naturales, no tienen qué comer que padecen harto trabajo con los principales". (Cf. Cuevas: *op. cit.*, Vol. II, p. 518-522).

[32] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 271-272.

De centro activo de evangelización, se volvió lugar de recogimiento; así, sabemos que fray Cristóbal de la Cruz se iba a "recrear" ahí, que su primer cuidado al llegar era aderezar una celda y ocupar el sagrario con el sacramento. Junto con Tacubaya, Azcapotzalco, sirvió de casa de retiro a los religiosos dominicanos que querían o necesitaban tomar unas vacaciones, a los convalecientes de enfermedades y a aquellos que precisaban de reconciliar su alma; muchos fueron ahí a hacer confesiones generales.[33] De todos modos, para fines de siglo había ahí residentes de pie.

* * *

Con el nuevo *status* político y religioso, en el siglo XVII, Azcapotzalco cobró nueva vida, ahora como parroquia que atendía a las necesidades religiosas de una población indígena que conservaba su importancia, aunque menguada. Siguió siendo, además, lugar de retiro de los dominicanos de México. Vera cita entre los frailes de cierta celebridad en la orden a Pedro Peña y Cuerda que residió ahí después de haber profesado en México en 1654.[34] La obra material del convento e iglesia sufrió entonces varias modificaciones importantes.

En el siglo XVIII la situación mejoró notablemente: la bonanza económica de Nueva España en esa época, tuvo indudablemente su repercusión en el pueblo, como nos lo muestran las muchas obras que entonces se hicieron en la iglesia. Cuando Villaseñor y Sánchez escribe su *Teatro Americano*, a mediados de la centuria, Azcapotzalco era cabecera con curato, seguía siendo "república de indios", con su propio gobernador, aunque hubiera también numerosa población de criollos y mestizos. Sin embargo, los 17,000 habitantes indígenas de los inicios de la Colonia se habían reducido a 3,000 (593 familias). Si en la época de Moctezuma los artífices de Azcapotzalco labraban sus mejores joyas de oro y plata, ahora, aunque conservaban algunos el oficio de plateros, los más habían cambiado tan nobles metales por el bronce; desde el siglo XVII se fundieron ahí algunas de las campanas de la catedral de México, en 1654 fue llevaba de su torre una esquila para el mismo templo metropolitano, y en general, dice Villaseñor, hacían campanas, clavos y quicialeras para puertas.[35] Además, no hay que olvidarlo, en el siglo XVIII se trabajaron en Azcapotzalco algunos de los mejores retablos de Nueva España.

* * *

En el *Diario de sucesos* de Robles leemos: "El domingo 8 de octubre de 1702 se abrió la iglesia de Azcapotzalco",[36] dato que se refiere seguramente a la inauguración de las reformas hechas en la iglesia grande. Vera nos proporciona una noticia un tanto cuanto desconcertante, la de que por cédula del 23 de febrero de 1707 se erigió esta vicaría dominicana en convento: el término "vicaría", equivale al de "doctrina", y se alude segura-

[33] Dávila Padilla: op. cit., Lib. II, cap. XV, XVIII, XXVIII, XXXVIII.
[34] Vera: *op. cit.*, p. 94.
[35] Villaseñor y Sánchez: *Theatro americano...*, Vol. I, p. 77.
[36] Robles: *Diario de sucesos notables.* Vol. III, p. 231. La misma fecha repiten, tomándola seguramente de él, Ramírez Aparicio y Rivera Cambas.

mente a una de las veces en que el claustro de Azcapotzalco volvió a ser habitado por más frailes que los dos o tres que atendían la parroquia. Ahí vivieron fray José Arroyo, confesor del Virrey Marqués de Valero, que publicó un panegírico en 1725, y fray Miguel Rodríguez de Santo Tomás, quien publicó una obra —no se nos dice cuál— el año de 1760.[37]

Supuesto que el pueblo era república de indios, su gobernador era particularmente influyente y persona de dinero. El retrato de uno de ellos existía todavía en el siglo pasado, en la antesacristía, con la siguiente leyenda: "Don José del Carmen Rocha, gobernador del pueblo de Atzcapotzalco, insigne bienhechor de este convento".[38]

Azcapotzalco tuvo, ya cerca de fines del siglo XVIII, una última época de brillantez, realmente extraordinaria, cuando se concluyó el interior de la capilla del Rosario y se labró la portada principal de la iglesia. Fue su canto del cisne. Cincuenta años después, en 1843, antes de la exclaustración, habitaban ahí sólo dos frailes. Cuando hacia 1860 Ramírez Aparicio visitó el convento, parte de las construcciones estaba reducida a escombros. "Este hecho —observa certeramente— que hemos visto reproducido en otros lugares, aun en días en que el estado de las rentas eclesiásticas era floreciente, patentiza la decadencia del espíritu monacal. Encerrado el fraile entre sus muros medio derruidos, parecía como agobiado bajo el peso de los siglos, sin dar muestras de acción fecunda para el presente ni lo venidero. Mucho antes de que surgiera la Reforma, se suprimían por sí mismos los conventos".[39]

* * *

Ramírez es tal vez el primer hombre del siglo XIX que se interesa por el arte del México colonial y trata de encontrar belleza ahí donde otros no veían sino el recuerdo de un pasado que trataban de olvidar; su descripción del convento de Azcapotzalco está llena de una buena intención por comprender aquello, y es valiosa para nosotros porque vio varias cosas que ahora hemos perdido definitivamente. Sin embargo sus apreciaciones son tímidas, y, como buen romántico, le importan más los accidentes que las formas mismas: ". . . no se observará con desagrado la fachada y la torre que son de una elegante construcción. Su mismo color sombrío contribuye al efecto pintoresco y poético del paisaje. . .".[40] Rivera Cambas, el otro visitante de Azcapotzalco en el siglo XIX que nos dejó sus impresiones en letras de molde, experimenta frente al convento emociones parecidas, aunque es más descuidado (confunde el medallón de la portada principal con una claraboya) y en parte copió a Ramírez: "La fachada y la torre son de elegante construcción, su color sombrío contribuye al efecto pintoresco. . .".[41] En la litografía que publica ha desaparecido el túmulo u osario que ocupa la parte central del atrio en la que acompaña la obra de Ramírez.

[37] Vera: *op. cit.*, p. 93-94.
[38] Ramírez Aparicio: *Los conventos suprimidos de México*, p. 167. No señala fecha.
[39] Ramírez Aparicio: *op. cit.*, p. 166.
[40] Ramírez Aparicio: *op. cit.*, p. 167.
[41] Rivera Cambas: *México pintoresco, artístico y monumental*, Vol. II, p. 326.

II. EL CONVENTO Y SUS OBRAS

1. La obra del siglo XVI

Situación y distribución.—La capilla de San Francisco. Primera construcción.

El convento dominicano de Azcapotzalco, está situado al oriente de la plaza principal del lugar, llamada actualmente Hidalgo, y que es el centro del viejo pueblo de Azcapotzalco, hoy convertido en barrio de la ciudad de México. Ocupa la casi totalidad de la gran manzana en que se encuentra, y podemos fácilmente suponer que el palacio municipal (ahora Delegación del Departamento del D. F.) y la biblioteca Bartolomé de las Casas —las otras dos construcciones de cierta importancia en la misma manzana— están construidas en terrenos que pertenecieron al propio convento.

La distribución del conjunto arquitectónico del convento e iglesia no difiere notablemente de la que es común en las fundaciones religiosas del siglo XVI en México: la iglesia, con el testero al oriente y la entrada al occidente (como en las viejas catedrales después del siglo VI y antes del Renacimiento) es de una sola nave; su puerta se abre casi en el ángulo sureste de un gran patio cercado o atrio, que constituía el corazón y sede de la obra misional; uno de los ingresos a él coincide con el eje y la puerta de la iglesia, y el otro se encuentra al oriente del muro norte; al lado sur de la iglesia está el claustro, de dos pisos (doblado, al que se ingresa por una portería, situada en el atrio, contigua a la puerta principal de la iglesia. No hay rastros de capilla abierta, pero sí de capillas posas, como se verá más adelante. Además de esta distribución general, idéntica en tantos otros conventos mexicanos, el de Azcapotzalco tiene dos im-

portantes capillas adicionales: la de San Francisco y la de la Virgen del Rosario.

Antes de que empezaran a construirse en Azcapotzalco edificios modernos de apartamientos —y aun a pesar de ellos— la mole del convento e iglesia dominaba todo el paisaje urbano de la villa, y su torre dirigía y ordenaba, como hermana mayor, los campanarios de las iglesias de los barrios del contorno.

* * *

Es sabido el cuidado que tuvieron los misioneros —con ese gran sentido psicológico práctico que los caracterizó— por construir los templos católicos sobre las ruinas de los antiguos teocallis gentiles; el nuevo Dios, "el Dios Verdadero", sentaba sus reales sobre la casa de los "demonios vencidos". Azcapotzalco no es excepción. La construcción se levanta sobre el lugar consagrado a los dioses de los tecpanecas. El conjunto arquitectónico está todo sobre un basamento de nivel superior al de la plaza y las calles del pueblo. En la parte que correspondía a la huerta, cuando se han hecho cepas para cimentación de nuevas construcciones, han salido restos de cerámica y despojos humanos; ahí se hicieron excavaciones a principios de este siglo, cuando la arqueología mexicana estaba en pañales. Lo más importante que estas calas (intencionadas o accidentales) dejan ver, es la existencia de antiguos pisos arqueológicos, trabajados con cemento y mortero. Estos pisos se encuentran superpuestos unos a otros, separados entre sí por capas de tierra: se trata indudablemente del recubrimiento de patios del antiguo templo prehispánico, y el hecho de estar encimados confirma la técnica religiosa seguida tan generalmente en la arquitectura mesoamericana y que consiste en no destruir la obra anterior, sino simplemente cubrirla con la nueva construcción.

Y eso no es todo. El mamposteo de los muros de la iglesia y de la barda que circunda todo el conjunto de edificios está hecho con piedra arqueológica, es decir, con piedra que perteneció a las construcciones prehispánicas; si no fuera bastante para suponerlo el hecho de que la piedra de los derruidos edificios era una magnífica cantera que evitaba trabajo inútil, la construcción deja todavía ver, en algunas partes, restos de antiguas piedras labradas.

* * *

Muy probablemente la sede de la primitiva fundación del convento es la actual capilla de San Francisco; ella es, casi seguramente, la primera iglesia que los dominicos construyeron en Azcapotzalco. Se trata de una capilla de una sola nave, sin crucero, de unos veinte metros de largo, acolada a la iglesia mayor y cuyo ábside semiexagonal sobresale unos tres metros de ésta. Es seguro que esta capilla es del siglo XVI; la planta es típica de las construcciones monacales de este siglo, y lo mismo el arco triunfal que separa el presbiterio y la techumbre de madera que la cubría, substituida hace unos años por otra de concreto que imita las viguerías.

Tiene una sencilla portada, de jambas que se continúan más arriba del dintel, cuyos únicos adornos son la clave trabajada elegantemente y un frontón mixtilíneo que la corona; esta portada, que da a la antesacristía, fue agregada en el siglo XVIII, al mismo tiempo que se hacían otras reformas en el edificio. Un poco más problemático es explicar las molduras de las pilastras interiores, que también corresponden al estilo del XVIII; sin embargo podemos suponer que se labraron sobre las viejas y sencillas pilastras construidas dos siglos antes. Muy del XVI es también el coro, de madera, con unas típicas ménsulas que sostienen la viga maestra. La planta, el techado, el coro, nos aseguran que la construcción fue de aquel siglo, a pesar de las reformas posteriores: en el siglo XVII o XVIII se hubiera construido en cruz latina y cubierto nave y coro con bóveda.

Dentro del plano de las construcciones de Azcapotzalco, la capilla de San Francisco se encuentra colocada incómodamente. En efecto, el presbiterio de la iglesia grande no tenía (antes de las reformas de 1957-58) otra salida que una puerta que se abre sobre esta capilla de San Francisco. Hay que pasar por ella antes de alcanzar la antesacristía. Sería absurdo suponer que fue construida cuando la iglesia grande y la sacristía ya existían, para entorpecer el tránsito entre ellos. Mucho más lógico es suponer que la capilla llamada hoy de San Francisco estaba ya construida cuando se lavantaron convento e iglesia, y que no se encontró —puesto que la capilla ocupa todo el tramo del presbiterio— otra solución que usarla como tránsito.

De la antigüedad de la obra de la capilla hablan también su mamposteo, y la solución dada en las esquinas exteriores del presbiterio para pasar de la planta cuadrada en que empiezan los muros a la semiexagonal en que terminan; está logrado por medio de una serie de pirámides adosadas, que ofrecen —dentro de la sobriedad del conjunto— un bello efecto de luz y sombra.

Cómo se conserva la obra del siglo XVI, y cómo debió haber sido.

Dejemos pues la capilla de San Francisco, con la certeza de que fue la primera construcción, y vengamos a las otras partes del siglo XVI que se conservan.

En primer lugar está el atrio. Cierto que los muros actuales son muy posteriores y que se encuentra cubierto de árboles, y aun de juegos infantiles y monumentos a la Inmaculada, pero en esencia, el atrio —gran extensión abierta— corresponde al siglo XVI. De entonces son las funciones para las cuales servía: la enseñanza de la doctrina, la de las artes manuales, su utilidad como iglesia al aire libre y como sitio de procesiones. La capilla abierta desapareció desde el siglo XVII en que se construyó la del Rosario; pero de las capillas posas y procesionales, una en cada esquina del gran rectángulo, conservamos dos recuerdos: en la esquina noroeste (donde sería la primera posa) existe actualmente una pequeña y pobre capi-

lla, del XVIII seguramente, que recuerda sin embargo el lugar donde aquella estuvo emplazada;[1] el otro vestigio, de mucha mayor importancia, lo constituye una pequeña fachada, en el ángulo sureste, contigua a los arcos de acceso al atrio y empotrada en la construcción del palacio municipal: es seguramente la fachada de la tercera capilla posa. Cuando se levantó el edificio del palacio (tristísimo palacio) se invadió parte del atrio —como puede verse claramente en el plano— y se destruyó lo que quedaba entonces de la tercera posa. Sin embargo, por milagro pudo salvarse la portada al quedar incorporada en el muro. Que se trata de la portada de una capilla posa del XVI nos lo revela su estudio: a los lados de un vano de medio punto se encuentran dos columnas rechonchas, de fuste corto (la altura normal de una posa) rematadas por capiteles de talla abigarrada y orden indefinible: las jambas y arquivuelta tienen una decoración geométrica, propia del Renacimiento, pero muy ingenuamente trabajada; todo está rematado por un arquitrabe formado con toscas molduras.

En el ángulo sureste del atrio, contigua a la puerta de la iglesia, se abre la portería. Consta de tres arcos de medio punto, de los cuales es mayor el central, que descansan sobre dos columnas y —en los extremos— dos ménsulas.

La parte superior ha sido lastimosamente modificada, y la pequeña ventana prioral desapareció para dar lugar a un espantoso balcón, de fines del siglo pasado, que, además de ofender la sobriedad del paramento, está en absoluta desproporción con los arcos del pórtico.[2] Al fondo de este vestíbulo que es la portería, y en el mismo eje que el arco central, se encuentra la puerta de entrada al claustro; ésta consta de un arco rebajado con florones en la arquivuelta, que descansa en dos jambas con tableros a todo lo largo, cuyas impostas son una especie de capiteles corintios muy toscamente labrados, pero en los que pueden advertirse las hojas de acanto; sobre el arco rebajado, una pequeña hornacina en la que dos pilastrillas sostienen la venera; a los lados, jambas y arco quedan enmarcados por dos pilastras estriadas de proporciones muy anchas, con contraestrías hasta el medio y capiteles de orden compuesto muy poco resaltados, que sostienen una delgada cornisa. Esta portada, sobria, con tenues efectos de claroscuro, elegante y fuerte a la vez, se emparenta con otras del segundo tercio del siglo XVI, especialmente con la de Jilotepec.[3]

Para desgracia de la venerable portería, los vanos de sus arcos se han cegado actualmente por rejas con vidrios y se ha formado así un pequeño

[1] En la época en que Rivera Cambas visitó el convento hacia 1880, esta capilla estaba en funciones, dedicada a la Ascensión del Señor. Rivera Cambas: *México Pintoresco, artístico y monumental...* Vol. II, p. 326.

[2] En la litografía que publica Ramírez Aparicio en *Los conventos suprimidos de México*, y en la que acompaña la obra de Rivera Cambas (op. cit.) se ve todavía sobre los arcos de la portería, el balcón prioral, pequeño, y el muro, más bajo que el actual, rematado por almenas; al centro se encuentra lo que parece un reloj de sol.

[3] Angulo considera que tal vez la portada de ingreso al claustro de Azcapotzalco se debe a "algún cantero formado en Sevilla con Riaño y Gainza", y la incluye entre las obras de una modalidad estilística correspondiente a la época del Virrey Velasco. Cf. Angulo: *Historia del Arte Hispanoamericano.* Vol. II, p. 330.

cuarto que sirve para guardar toda clase de artefactos inútiles; exactamente junto a la puerta de ingreso, ahí donde debieron estar los poyos en que los indios esperaban a que los frailes vinieran a atenderlos, se instaló un retrete, como símbolo de la incomprensión eclesiástica actual y la falta de amor por el antiguo monumento.

* * *

Más allá de la puerta, después de un pasillo, se encuentra el claustro. Es éste doblado, formando un cuadrado con cuatro arcos rebajados en cada lado que se corresponden en ambos pisos. Los apoyos son columnas cilíndricas, iguales a los de la portería, trabajados como ellas en una cantera de tinte rosa; el capitel y la base están formados por dos roscas que dejan entre ellas un espacio cóncavo; la rosca inferior de la base es notablemente más gruesa y liga directamente con el suelo. La articulación con el sálmer se logra por medio de un ábaco cuadrangular, cuyas esquinas inferiores están achatadas, formando un espacio de triángulos cóncavos divididos en la mitad por un pequeño filete. El intradós del arco rebajado es una superficie cóncava, limitada por molduras y filetes; la rosca es una superficie ondulante, de doble curva. Muy interesante resulta el arranque del arco, en que a la superficie ondulante se sobrepone una especie de cono adosado, que descansa sobre el ábaco; este mismo cono lo encontramos en el convento dominicano de Tacubaya (construido bajo la dirección, según hemos visto, del mismo fray Lorenzo de la Asunción hacia 15...) aunque en una realización inferior, y en otras construcciones del siglo XVI. Las esquinas están resueltas por apoyos de dos columnas, y los arcos que forman las esquinas del corredor descansan sobre ménsulas, a veces sencillamente geométricas, y a veces en forma de medios capiteles jónicos. En el claustro alto se repiten los mismos tipos, aunque en una piedra de menos calidad, y las soluciones están simplificadas: no aparecen ahí los conos de los sálmeres ni las ricas ménsulas.

En las esquinas de los corredores —dando siempre el frente a quien los recorra en sentido inverso al de las manecillas del reloj —se abren, embutidas en el muro, esas rinconeras que son tan propias de nuestros conventos del XVI. Son unas oquedades rectangulares, destinadas a contener imágenes —ya pintadas, ya esculpidas— y que hacen resaltar por una serie de casetones con flores, similares a los que decoran la puerta de ingreso al claustro; los diseños de las flores son diferentes en cada una de las rinconeras. Todo el claustro estaba decorado con frisos al fresco, monocromos, con grutescos o "pinturas de romano" (angelitos, guías de plantas y escudos de Santo Domingo) de magnífica factura y dibujo correcto y elegante. Bastante maltratados, se han perdido en aquellas partes en que el aplanado primitivo ha desaparecido; hace algunos años un cura de Azcapotzalco decidió repintarlos: felizmente la nueva pintura se ha desprendido, y el fresco ha vuelto a aparecer, como rejuvenecido, después de sacudirse a aquel compañero molesto.

Los corredores del claustro estaban cubiertos por un artesonado sencillo, que se encuentra en mal estado y en partes se ha desprendido. Se conserva, en cambio, el artesonado mucho más rico de las cuatro esquinas; está formado su dibujo por la combinación de pequeños cuadros y de octágonos, dentro de los cuales crecen magníficos florones de dibujo complicado; del centro de cada uno de los cuatro artesonados pende un almocárabe. A pesar del diseño de octágonos, el trabajo de la madera es mucho más renacentista que mudéjar. Del mismo modo que en las hornacinas esquineras, los florones del artesonado son diferentes en cada una de las cuatro esquinas.

De la primitiva escalera, que se encontraba en la esquina sureste del claustro, la opuesta a la puerta de entrada, no queda rastro alguno y ha sido substituida por otra de madera.

De los corredores porticados se pasa, sin otro corredor de transición, a las dependencias del claustro bajo por medio de puertas sencillas, con arcos adintelados, cuyas impostas están ligeramente señaladas con una interrupción de las molduras simples de las jambas, que se continúan en el arco; algunos de ellos tienen una especie de pequeña cornisa, desligada, que se apoya sobre una serie de dentículos, y que encontramos también en el claustro gemelo de Tacubaya. Una de estas puertas da acceso a la antesacristía, vestíbulo amplio que comunica con el cuerpo de la iglesia, con la sacristía y con la capilla de San Francisco (que, como queda dicho, es la única comunicación entre sacristía y presbiterio); la antesacristía está decorada con frescos en el estilo de los del claustro, pero en cenefas más anchas; en el siglo XVI fue de la misma altura que las demás salas del claustro bajo, pero cuando en el siglo XVIII se rehizo la portada de la capilla de San Francisco,[4] se quitó el techo original para hacer una pieza más amplia, que ocupa los dos pisos, lo cual puede apreciarse en un talud que muestra el adelgazamiento del muro, exactamente a la altura que separa las dos plantas.

La sacristía tiene otra puerta, hoy convertida en ventana, hacia el corredor; su techo es bajo y tiene un artesonado sencillo, con escudos de Santo Domingo en los cuadros libres. Un pequeño cuarto adyacente, ahora usado como bautisterio, tiene artesonado igualmente simple, donde sobresalen gruesas vigas pintadas.

Sobre la calle de Morelos, al sur, se abrió a fines del siglo pasado una serie de grandes ventanas y una puerta, que le quitan al edificio, precisamente, su calidad de claustro; es decir, de edificio cerrado y separado del mundo exterior. Precisamente en el cuarto que sirve actualmente de pasillo se encuentra, sobre una viga, la inscripción siguiente: ":MEXICAPA: A. XXIII. MARCO 1565 años"; esta inscripción está actualmente repintada, pero la caligrafía (sobre todo en los números) nos revela su autenticidad; por otra parte, así estaba en el siglo pasado en que la registran, entre otros, Ramírez Aparicio y Rivera Cambas.[5] La fecha de

[4] Vid. supra., p. 41.
[5] Ramírez Aparicio: op. cit., p. 166, Rivera Cambas: *op. cit.*, Vol. II, p. 327.

1565 encaja además perfectamente en los datos biográficos que tenemos del constructor de Azcapotzalco, fray Lorenzo de la Asunción, y puede, con seguridad, considerarse como la de la terminación de la fábrica del claustro.

A mediados del siglo XIX, cuando Ramírez Aparicio describió el convento, se encontraba en medio del claustro una fuente a ras de tierra, "a la manera del antiguo 'impluvium' de los romanos".[6] Aunque en los claustros del siglo XVI es más frecuente la fuente o el pozo con brocal, no es difícil que este impluvium fuera un resto de la época de la construcción del convento, y que tuviera también función de aljibe: la arquitectura del siglo XVIII (la otra gran época constructiva de Azcapotzalco) usó fuentes cada vez más complicadas, y en el siglo XIX, con el abandono del convento, no es creíble que alguien hubiera querido hacer en él ninguna mejora.

Es el mismo Ramírez Aparicio quien nos informa que en el claustro existía una serie de cuadros de Juan Correa, a los que hoy, si no están completamente desaparecidos, es imposible seguir la pista.

* * *

A pesar de que la actual iglesia del convento, con bóveda y cúpula, es del siglo XVII, podemos asegurar que para darle su estado actual, no se derruyó completamente la construcción del siglo XVI. La planta es una gran nave, sin crucero y sin capilla integradas al cuerpo arquitectónico; su ábside es plano al exterior, pero en el interior se achatan las esquinas, afectando una ligera forma semiexagonal. Como todas las iglesias del XVI tenía un arco triunfal que dividía el presbiterio del cuerpo de la nave. Estaba cubierta con techumbre de madera formando alfarje, y en el presbiterio posiblemente bóveda de crucería. Sabemos por las crónicas que fray Lorenzo de la Asunción tenía en mucho el "cuidado y limpieza del templo",[7] y le procuró ricos ornamentos para el culto. El altar mayor era un gran retablo plateresco, en el mismo estilo, seguramente, que Huejotzingo: todavía se conserva, arrumbada a veces y a veces sirviendo para los más variados usos, una preciosa columnilla abalaustrada, de finísima talla, que perteneció con toda seguridad al viejo retablo que fue destruido cuando se cambió la cubierta de la iglesia.

Como queda dicho, al hacerse las reformas del siglo XVII no se derruyó toda la iglesia. La planta tenía que conservarse la misma, porque modificarla hubiera implicado derruir la fábrica adyacente del convento; pero no sólo se conservó la planta, sino también los muros sólidamente cimentados, que únicamente se hicieron más altos. En el exterior del lado norte, que da sobre el pequeño atrio de la capilla del Rosario, pueden advertirse, en la planta baja, los viejos muros, espesísimos —recuérdese lo temerosa que es nuestra arquitectura misionaria—, y sobre ellos el muro más delgado de la construcción seiscentista; que esos muros gruesos no son un refuerzo posterior

[6] Ramírez Aparicio: *op. cit.*, ibid.

[7] Franco y Ortega. *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México...* p. 166.

lo demuestra el hecho de que sus sólidos contrafuertes no corresponden con los de la parte alta del muro, que se continúa hasta abajo, sino que se encuentran siempre en lugares diferentes. En el interior se conservaron los apoyos del antiguo arco triunfal, y así vemos que, cuando la cubierta de la iglesia ya no era diferente entre el cuerpo de la nave y el presbiterio, subsistieron estas columnas —medias muestras— aparentemente absurdas puesto que el resto de los apoyos son pilastras adosadas. Estos apoyos del arco triunfal son estriados, y, al quitarse la capa de revoque que los cubría, apareció parte de los viejos capiteles, de hojas de acanto, ejecutadas con gran libertad. Para hacer la cubierta de bóveda sólo se continuaron estas medias muestras hacia arriba, y de aquí viene otra irregularidad de la construcción: los arcos fajones tienen, en todo el cuerpo de la iglesia, un mismo ancho, porque arrancan de apoyos iguales, pero como las medias columnas no permitían un arco de tal ancho, éste tuvo que reducir su rosca para poder descansar sobre ellas, así el arco que se levanta sobre las antiguas columnas corintias del arco triunfal es mucho más estrecho que los del resto de la nave.

2. El Convento e Iglesia en la época del barroco

Modificaciones en la Iglesia.

La reforma más importante que sufrió el edificio durante el siglo XVII es el abovedamiento de la gran nave de la iglesia y del coro. Para esto, según hemos visto, se levantaron los muros de la iglesia a una altura mayor; forman éstos siete tramos divididos por pilastras adosadas que sostienen arcos fajones y formeros; al exterior, las pilastras están apoyadas por contrafuertes entre los que se tienden suaves arcos que forman un bello ritmo; como es común en nuestras obras barrocas, ninguna cornisa remata el exterior del muro, y éste termina en una simple moldura. De los siete tramos, el primero corresponde al coro, y los dos últimos —más pequeños— al presbiterio; el quinto tramo es notoriamente mayor, es cuadrado y corresponde a la cúpula. La bóveda es seccionada y de lunetos, que permiten la apertura de ventanas colocadas en ambos costados, menos en el tramo del coro; las ventanas del presbiterio son un poco menores, para salvar la altura de la capilla de San Francisco.[8] Es curiosa la bóveda que cubre el último tramo del presbiterio, porque forma un pequeño casquete que liga los tramos rectangulares con este semiexagonal.

La cúpula se levanta sobre cuatro arcos torales (uno de ellos más estrecho que los restantes por encontrarse sobre el antiguo arco del triunfo, según se ha visto) y pechinas. Es octagonal y esquifada, y al exterior afecta un falso tambor, por el robusto enmarcamiento de las lucarnas que se abren en los paños esquifados; este robusto marco se une en las esqui-

[8] A últimas fechas cuando se puso techo de concreto a esta capilla, se levantó un poco la altura de sus muros, y la ventana de la iglesia mayor quedó semicegada.

nas del octágono, donde hay remates piramidales. Todo revela un barroquismo incipiente. También bastante tímido es el barroquismo de la linternilla, resuelta a base de líneas curvas que provocan un movimiento sencillo de claro-oscuro.

El retablo de Santa Rosa de Lima.

La iglesia conserva también del siglo XVII dos magníficos retablos, el más antiguo actualmente en la capilla del Rosario. El otro, dedicado a Santa Rosa, seguramente de fines de siglo, está en el cuerpo de la nave del lado de la epístola.

Es este un retablo salomónico de dos cuerpos y remate, con cinco calles. Después de un basamento jaspeado se levanta el primer orden de columnas salomónicas, que se apoyan en pedestales magníficamente trabajados. El arquitrabe, decorado con profusión, se resalta sobre las columnas y sostiene una cornisa que sigue su mismo ritmo y de la que penden ricos adornos que invaden a aquél. En el segundo cuerpo se repiten, después de un pequeño ático, casi sin variaciones los motivos del primero; en los espacios que encuadran las columnas y los entablamentos se colocan cuadros al óleo. La calle central está limitada por columnas pareadas, las más céntricas de las cuales se adelantan y resaltan toda la calle, imprimiendo así un leve movimiento a la arquitectura del retablo. En el cuerpo bajo, el lugar de la calle central está ocupado por una hornacina que invade el entablamento y hace curvarse la cornisa. El remate del retablo está formado con tres lienzos ricamente enmarcados que corresponden a las tres calles centrales; no son rectangulares sino que en la parte superior están seisavados; el central, entre piastras que siguen los ejes de las columnas inferiores y casi anuncian la presencia de estípites, está también adelantado respecto a los otros y coronado por una cornisa curva. El espacio que queda entre el remate de la obra arquitectónica y la bóveda está ocupado por medio punto de pinturas, que dejan sólo libre la ventana, cuyo intradós se cubrió de madera tallada.

Los lienzos representan la vida de Santa Rosa de Lima, y son de la mano de Cristóbal de Villalpando, según puede leerse al pie de uno de ellos (Villalpando fec). Villalpando, pintor muy importante de México, floreció a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII; su obra es numerosísima y se encuentra repartida en muchas ciudades del país. Que los dominicos de Azcapotzalco se encontraban en buena situación económica y estaban interesados en el embellecimiento de su templo lo muestra el solo hecho de contratar a un pintor que ya para entonces era famoso, autor de parte de las pinturas de la sacristía de la Catedral de México, y a quien después se encomendaría la decoración al óleo de la cúpula de la capilla de los reyes, en la de Puebla.[9]

[9] Según Toussaint, él y Correa son los pintores más barrocos de México; su pintura "...es luminosa, prefiere entonaciones doradas, gusta de paisajes otoñales azulosos o rojizos, pero siempre llena de gran suntuosidad. Las figuras del cuadro no son lo más importante de la obra: se les descuida, a veces voluntariamente, para someterlas al conjunto de la decoración;

La obra de Azcapotzalco no es la de un principiante, sino de un artista maduro, conciente de su pintura y conciente de la colocación de los cuadros en el retablo; existe en ellos una gran seguridad de trazo y de pincelada. En primer lugar, cabe señalar que la "facilidad" de la pintura posterior de Villalpando (véase su "Huida a Egipto" p.e., cuando su taller estaba abrumado de trabajo) no aparece aquí, sino que precisamente encontramos una *solidez* todavía muy seiscentista. Tampoco se encuentra ese "descuido de las figuras en favor del conjunto" que señala Toussaint. El pintor ha logrado un equilibrio magnífico entre la individualidad de cada cuadro y su función en el conjunto. Para esto se ha valido de dos expedientes novedosos:

a). Las escenas más propiamente anecdóticas de la vida de la santa, que tenían que realizarse en una pintura "de género", los ha concretado a los cuatro pequeños cuadros de la pedrella menor y a los también pequeños cuadros laterales del remate. Son encantadores, pero de "arte menor". De este modo ha podido conservar la individualidad de los grandes lienzos, donde aloja figuras aisladas o composiciones muy simples, a las que dedica todos los esfuerzos de una pintura mayor.

b). Logra un equilibrio decorativo de primer orden oponiendo la luminosidad de los cuadros de las calles centrales, al tenebrismo y mayor simplicidad de los laterales. El hecho de que los pintores coloniales se sirvieran de estas dos técnicas, opuestas aparentemente (luminosidad y claroscuro) es uno de los problemas mayores que se presentan al tratar de entender nuestra pintura colonial; explicarlo como un simple eclectisismo o como un sometimiento a las exigencias del cliente —como ha pretendido Toussaint—[10] no es suficiente, y el retablo que estudio puede demostrarlo; tal vez haya que buscar la razón en esa ambigüedad que caracteriza al hombre colonial.[11] Sea de ello lo que fuere, la manera de usar ambas técnicas para un resultado decorativo está superiormente lograda en los lienzos de la vida de Santa Rosa.

Lo importante, repito, es que no hay un simple sometimiento de la pintura a la finalidad decorativa y a la finalidad anecdótica, sino que hay una perfecta correspondencia entre esas finalidades y la propiamente pictórica-artística.

La distribución de los cuadros es la siguiente:

En la predella, cuatro tablas con escenas de la vida de Santa Rosa, de izquierda a derecha (colocado el espectador frente al retablo) *Santa Rosa con hábito, huyendo en un bosque de un caballero elegantemente vestido;*[12]

es una pintura eminentemente decorativa". Toussaint: *Arte colonial en México.* p. 246. Estas afirmaciones podrían ser válidas, en todo caso, para las últimas obras de Villalpando, aquellas que hacía ayudado por sus discípulos, pero de ninguna manera pueden aceptarse para las pinturas de Azcapotzalco. Por otra parte, Moreno Villa coincide con Toussaint en considerar descuidada la pintura de Villalpando. Moreno Villa: *Lo mexicano en las artes plásticas,* p. 97. El retablo de Azcapotzalco contradice rotundamente esas opiniones.

[10] Toussaint: *op. cit.*, p. 250-252.

[11] Cf. Mi artículo "Artificio del Arte" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, Imprenta Universitaria, 1962, No. 31.

[12] Un estúpido asistente a la "misa de doce", mientras oía el sermón, rayó la cara del caballero que aparece ahora desfigurado.

el nacimiento de Santa Rosa, su madre está rodeada de damas y *caballeros; muerte de Santa Rosa, en su lecho, asistida por frailes dominicos* y *rodeada de afanadores del convento; enferma en cama, atendida por un pajecillo negro.* Nótese también una distribución meditada: las dos tablas centrales (nacimiento y muerte), las más importantes de esta vida anecdótica, están al centro, junto al sagrario.

En el primer cuerpo tenemos: *la santa disciplinándose,* y *salvando así almas del purgatorio; aparición de Cristo a Santa Rosa; la santa abrazada a un Cristo que desprende un brazo para consolarla;* y *ella orando junto con Cristo mismo.* En el nicho central debió existir una escultura estofada de la santa, que ahora ha sido substituida por otra, moderna y sin ninguna gracia.

En el segundo cuerpo: *la santa penitente; matrimonio místico;* al centro, *coronada de rosas* y *de la mano del Niño Dios; de blanco y con rosas en el regazo, se le aparecen la Virgen* y *el Niño; de blanco, penitente con los brazos en cruz.* En el remate: *de blanco, acompañada por Cristo que tiene en la mano una balanza;* al centro, *coronada de rosas y con hábito, dentro de una arquitectura de iglesia, al fondo se ven palmas;* finalmente, *bordando en una almohadilla, acompañada por el Niño Dios y una paloma.* El medio punto que corona el retablo, de una pintura muy luminosa —aquí es donde puede reconocerse ya al Villalpando posterior, más "fácil"— está compuesto por dos grupos: a la izquierda aparece Santa Rosa, coronada de rosas y con una azucena en las manos, escoltada por un arcángel a sus espaldas, y más abajo, el arcángel San Miguel con un ancla; ellos la presentan al grupo opuesto, el de la derecha, donde está la Trinidad (Padre, Hijo, y Espíritu Santo, representados como un hombre viejo, otro joven y una paloma sobre ellos) en compañía de la Virgen María; en la parte baja está San Gabriel, en una postura similar a la de San Miguel, y haciendo simetría con él; en el centro, nubes, celajes, glorias y pequeños ángeles. Al centro del medio punto, abajo y a los lados de la ventana que lo rompe, dos escudos: uno es el del Carmen (castellano, sobre campo de plata una cruz y dos estrellas, en el timbre una corona); y el otro del tercer orden de Santo Domingo (ovalado, en campo de gules tres coronas y una estrella) que recuerda que Santa Rosa fue una terciaria de la orden de los predicadores.[13]

* * *

He hablado de la distribución de los cuadros en el retablo según su función decorativa (a los lados los "tenebristas", al centro y en el coronamiento los luminosos, abajo los anecdóticos). Pero hay otra observación importante que hacer, referente a la función simbólica de la distribución; es ésta una especie de *transposición de los misterios del Rosario:* como puede observarse, por la descripción, a los lados se encuentra la parte "dolorosa" de la vida de la Santa —penitencias, disciplinas, sufrimientos—, en las calles centrales está la parte "gozosa" de esta vida —apariciones de Cristo

[13] No sabría, verdaderamente, explicar la presencia del escudo del Carmen en el retablo.

y de la Virgen a la Santa, su matrimonio místico, etc., y en el coronamiento, la parte "gloriosa"— Santa Rosa acogida en el Paraíso por Dios y la Virgen María, y presentada por los arcángeles. No olvidemos que la santa de Lima, como buena dominica, era especialmente devota del rosario.

Queda entonces bien clara la unidad plástica y simbólica del retablo de Santa Rosa. Si en su estructura general y en su arquitectura es sólo un buen retablo, magníficamente tallado, como otros muchos de su época, Villalpando ha podido darle en sus cuadros una individualidad y una calidad verdaderamente superiores. Todo se ordena respecto a un fin, una unidad simbólica y estética. Lo significativo y lo decorativo no se oponen ni se invalidan mutuamente, sino que se complementan.[14] Lograr esto es posible gracias a la aplicación de un gran talento como el de Villalpando.

* * *

Pedro Cristóbal de Villalpando ha podido alcanzar algo más. Los cuadros no se "someten" a la función decorativa y simbólica, sino que se acoplan a ella naturalmente; es decir, conservan su individualidad artística; sus valores no son sólo valores "en razón . . . ", sino valores propios. Pueden citarse como verdaderamente excepcionales los cuadros laterales extremos del segundo cuerpo.

En el izquierdo está la santa penitente, su hábito blanco (de un blanco logrado a base de sepias y grises) destaca del fondo obscuro, envuelve a la figura y le da un ligero movimiento, pero conservando el eje central de la tela; las manos están atadas al frente; los pliegues sencillos del hábito llevan necesariamente al espectador al rostro de Santa Rosa, apenas inclinado, rostro verdaderamente doloroso, coronado de espinas. En todo el cuadro hay una sencillez paladina, que aumenta su carácter de dramática desolación; no hay más elemento barroco que el violento claroscuro; no hay más colorido que la gama de grises y sepias de la túnica; no hay actitudes ni gestos violentos; el contraste de luz y sombra no tiene una finalidad efectista o teatral, sino únicamente la de envolver y aislar al mismo tiempo la figura y darle toda su importancia. Profundamente religioso, queda comprendido entre lo que Weisbach llama "religiosidad mística" (aplicando al arte una terminología psicoteológica de Heiler) y que opone a la "religiosidad poética": aquí todo es concentración del sentimiento interno. No vemos, ni por asomo, ese "descuido de la figura" de que nos habla Toussaint, ni ese "sometimiento al conjunto de la decoración"; es la figura sola, aislada, la razón y el fin del cuadro. Muy pocas veces alcanzó nuestra pintura colonial esta profundidad y concentración expresiva y esta economía de medios. Este solo cuadro de Villalpando, de una época ya madura del artista, pero en que no tenía la gran cantidad de encargos que le ocu-

[14] Francisco de la Maza ha insistido particularmente sobre este maridaje de decoración y símbolo en nuestro arte colonial, implícitamente en muchos estudios, y explícitamente en "La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México Imprenta Universitaria 1955, No. 23 y en *Gazette des Beaux Arts*. París.

paron posteriormente[15] y que le hicieron descuidar su oficio y dejar parte de las obras a sus discípulos, basta para colocarlo como una de las cimas de la pintura colonial, y un importante creador en el panorama de la pintura de su tiempo.

El cuadro simétrico de éste tiene los mismos medios expresivos y la misma calidad profunda; pero Santa Rosa —igualmente de blanco y destacando del fondo oscuro— tiene los brazos en cruz y la cabeza levantada, y así, la figura adquiere un movimiento contenido que describe verticalmente una S; el fondo no envuelve totalmente al personaje, sino que éste parece tratar de anular a aquél, de abarcarlo y negarlo; el sentido barroco se logra aquí no sólo por los contrastes colorísticos, sino por el movimiento de la figura.

El atrio dieciochesco. El campanario. Otras obras.

El siglo XVIII fue, en toda Nueva España, de una actividad constructiva extraordinaria. Por lo menos un sesenta por ciento de nuestros monumentos coloniales datan de este siglo; fue también una época de grandes inovaciones: en ella se desarrollan formas y estilos propios al México colonial. Azcapotzalco no quedó aparte de este movimiento general, y el convento de San Felipe y Santiago, con sus construcciones adyacentes se enriqueció notablemente en este tiempo.

La modificación dieciochesca más aparente es la barda que rodea al atrio. El antiguo muro del siglo XVI, seguramente coronado de almenas, como era costumbre, fue derruido para levantar otro más alegre, barroco, acorde con el tiempo. Las portadas de ingreso fueron también reconstruidas. La principal, la que se abre sobre el lado norte, consta de tres arcos, bastante sencillos; no hay cerramiento que los cubra, y su simple extradós es el adorno único que se deja a la parte superior;[16] en las arquivueltas están las siguientes inscripciones:

"Nosotros predicamos a Jesucristo crucificado"
"Lució este como sol en la casa del Señor"
"Temed a Dios y dadle el honor debido"

La portada del lado norte consta igualmente de tres arcos, pero sólo el central es hábil, en los laterales se ha subido una especie de antepecho que deja dos vanos con finalidad exclusivamente decorativa. El cerramiento de esta portada es más complicado que el de la anterior, y se recorta en una línea mixta; al exterior tiene un pequeño nicho con la escultura de una Virgen de Guadalupe; al interior, interrumpida por un escudo de Santo Domingo —que está timbrado por un corazón del que salen una cruz, una pluma y lo que parece ser una paloma—, se encuentra la siguiente ins-

[15] Recuérdese que de su taller se exportaban cuadros a todas las provincias de la Nueva España, y aun a Guatemala.

[16] Actualmente tiene unos remates del siglo XIX, semidestruidos, que substituyeron a las esculturas que antes la coronaban, y que todavía vio Ramírez Aparicio *(op. cit.*, p. 166).

cripción: "Se hicieron estos arcos i lienzo del cementerio siendo Pri/or y Cura Mtro Interino el R.P.P. Frei Pedro Alonso/Blanco Gobernador de la Parcialidad de Mexicanos/Vicente Ferrer Año de la Encarnación del D.V."

No sabemos en qué año precisamente fueron construidos los arcos, pues seguramente fue muy entrado el siglo XVIII, posiblemente en su segunda mitad. El hecho de citar en ella al gobernador de la parcialidad nos comprueba que quienes trabajaron en la obra fueron —casi no podía ser de otro modo —operarios indígenas.

El "lienzo del cementerio", es decir, el muro que circunda al atrio (que ya para el siglo XVIII tenía casi exclusivamente la función de camposanto) está formado por arcos invertidos complicadamente mixtilíneos: la línea mixta es una de las características más particulares de nuestra arquitectura dieciochesca. Los arcos terminan en pilastras con guardamalletas, que ahora, después de la última reconstrucción de hace unos años, tienen un simple remate piramidal, pero que estuvieron coronados por esculturas de piedra de santos dominicos, de las cuales pudieron ver algunas, si bien desfiguradas, Ramírez Aparicio hacia 1861 y Rivera Cambas un poco más tarde: seguramente sobrevivieron sólo unas cuantas a la batalla que se libró en el atrio el 19 de agosto de 1821, la última entre realistas e insurgentes.

* * *

Una pequeña barda separa el gran atrio del pequeño patio que queda frente a la capilla del Rosario, al norte de la iglesia. Es también mixtilínea, aunque más sencilla y seguramente anterior a la otra. Para entrar a este pequeño patio, se pasa por una portada bastante simple cuya única decoración la constituye la arquivuelta del vano, y la continuación de las jambas hasta dos pequeños trozos de cornisa; un poco más arriba, otra modesta cornisa corrida abarca el ancho total de la portada.

Otra obra del siglo XVIII es el púlpito, octagonal, que tiene decorados con tableros cada uno de sus ocho lados. La parte semiesférica en que termina hacia abajo, y la culminación del tornavoz están finamente tallados en madera.

* * *

Obra también del siglo XVIII, construida tal vez hacia 1750, es la única torre de la iglesia, que se levanta junto a la portada principal, en el ángulo noroeste de la nave. Se encuentra exactamente encima del antiguo bautisterio (hoy capilla del Divino Preso, o del Carmen), y en su cubo, al exterior, podemos ver una serie de planos resaltados respecto al paramento de la fachada, abajo empieza por un amplio talud, que se detiene a unos cinco metros, antes de la altura de la cornisa que divide en dos la portada; aquí continúa vertical hacia arriba —aunque conservándose todavía saliente— durante otros tres metros, para terminar bruscamente en un segundo talud, mucho más pronunciado que el primero, que alcanza definitivamente el plano del paramento. El talud inferior es semipiramidal, esto es, que sus

tres lados visibles son inclinados; no así el talud terminal, que es punto menos que un gran chaflán. Podemos suponer con verosimilitud que estos planos resaltados corresponden a la primitiva fábrica del siglo XVI, puesto que, de ser cierta nuestra creencia, todos los muros de la iglesia se conservaron, y que la construcción en planos inclinados fue más frecuente en aquel siglo que después y aparece en varias partes del viejo convento.

Terminado el chaflán superior al nivel del paramento, quedan todavía unos cinco metros antes de que éste termine y arranque propiamente la torre. En este espacio es donde se encuentra, ahora renovada, la figura de una hormiga —jeroglífico de Azcapotzalco—, en estuco, de que nos hablan Ramírez Aparicio, Rivera Cambas e Hipólito Vera.[17] Muy posiblemente esto también sea una reminiscencia del siglo XVI: recuérdese cómo entonces era común colocar en la fachada el jeroglífico del lugar, y así podemos verlo en un ejemplo tan ilustre como Acolman.

La torre dieciochesca propiamente dicha, arranca de un pequeño zócalo decorado con placas, rehundido respecto al paramento y al campanario mismo, lo que da a éste un sentido casi aéreo, muy usado en su siglo, que aquí apenas se apunta, pero que en otros sitios (Ocotlán) llegó a un desarrollo increíble. El campanario en su estructura general es muy simple: dos cuerpos superpuestos, ligeramente más estrecho el superior, con un vano por lado, y rematados por cupulín con linternilla; pero el trabajo es muy fino en sus detalles.

El primer cuerpo es de planta cuadrangular, con las esquinas achatadas. Los vanos son en medio punto, con el arco muy moldurado que descansa en impostas sostenidas por jambas simples; en las enjutas, hojas de acanto. A sus lados pilastras tableradas de orden dórico toscano (con pequeños adornos entre el capitel y collarín) superpuesto a otros del mismo orden; igual agrupación de pilastras ocupa los cuatro planos oblícuos de las esquinas. Sobre los grupos de pilastras, resaltándose encima de éstas, descansan un arquitrabe y un friso con bellos relieves fitomorfos y una amplia cornisa. El elemento que articula con el segundo cuerpo es un basamento abultado, con doble curva, sin decoración, pero resaltado y recortado ahí donde continúan los ejes de las pilastras. Hasta aquí todo está trabajado en piedra.

En la parte superior, de dimensiones un poco más reducidas, como queda dicho, se repiten los mismos elementos generales del cuerpo bajo, aunque ahora trabajados en mampostería recubierta de estuco. Las arquivueltas de los vanos son más sencillas, las pilastras superpuestas tienen capitel dórico pero labrado en el ábaco con una especie de ovas, casi como si fuera la primera parte de uno jónico. Los resaltos y rehundimientos de arquitrabe, friso y cornisa son los mismos, pero más pronunciados y producen por lo tanto un contraste de luces más violento. Hacia arriba, los

[17] Ramírez Aparicio: *op. cit.*, p. 167: "Si se examina con detenimiento el lado de la torre que da a la plaza, se descubrirá hacia el remate del primer cuerpo [debe haber querido decir: hacia el fin del cubo o basamento] una figura a manera de hormiga, que simboliza la numerosa población que contaba el pueblo en la antigüedad; a no ser que se quiera referir al significado de la palabra "Azcapotzalco".

ejes de los grupos de pilastras terminan en remates de cerámica que han desaparecido en la mayor parte de los sitios, detrás de ellos, en una planta menor, un ático —igualmente rehundido y resaltado— que apoya el arranque del cupulín: media naranja con estrías en espiral que la dividen en ocho gajos. Todo termina en un basamento sobre el que se eleva una linternilla de base cuadrada. Lo más importante de este segundo cuerpo es la decoración de ondulantes motivos vegetales trabajados con estuco en relieves planos; flores, hojas y guías se encuentran en los basamentos de las pilastras, en su fuste, en las enjutas y en el friso, y logran dar a la torre un sentido rico y elegante, con su delicado claroscuro. La torre no deja de ser modesta en cierta manera, pero podemos percibir que aquí se encuentran desarrollados incipientemente, los elementos de obras tan célebres como Ocotlán o Taxco.

La portada de la iglesia grande.

La portada principal de la iglesia grande, que mira al occidente, sobre el gran atrio, es una de las últimas obras de Azcapotzalco. Aunque a primera vista parece corresponder a un barroco incipiente, el estudio cuidadoso de ella nos revela que hay que situarla en una fecha muy posterior, a fines del siglo XVIII.

Se trata de una gran portada que no corresponde a las llamadas[18] "portadas-retablos" pues no cubre toda la superficie del paramento: se organiza siempre alrededor de los vanos de la puerta y la ventana del coro. Debió substituir a otra muy sencilla del XVI, que se habría conservado a pesar de todas las reformas hechas en los dos siglos siguientes.

El arco de ingreso es de medio punto; sus jambas muy alargadas (su proporción es casi la de la puerta del Sagrario Metropolitano de la Catedral de México), y su arquivuelta, intradós y las mismas jambas están decoradas con pequeños casetones; exteriormente a éstos corre un grueso bocel, de doble curva en su sección, acompañado de molduras delgadas, que se continúan también sobre los pies derechos después de haberse interrumpido en las impostas.

A los lados de la puerta se alzan dos sendas columnas sobre altos pedestales que llegan casi a la mitad de las jambas. Los pedestales tienen complicadas guardamalletas y sus pequeñas cornisas se curvan al centro; otra guardamalleta escurre entre cada par de pedestales. Las columnas son medias muestras dóricas ligeramente estriadas en su primer tercio (que alcanza la altura de la imposta), y su altura sobrepasa en mucho la del arco de medio punto. Sobre los capiteles hay trozos de entablamento, con la cornisa extraordinariamente saliente; entre cada par de estos resaltes se tienden pequeños arquitrabes y frisos, muy rehundidos, en donde el motivo que correspondería al triglifo cae en una especie de pequeña guardamalleta sobre el arquitrabe. A cada lado, en medio de los pares de columnas están

[18] Cf. Kubler: *Arquitectura de los siglos xvii y xviii*, p. 182. También la llaman así, entre otros, Toussaint *(Arte colonial...)* y Angulo *(Arte Hispanoamericano.)*

unos elementos que recuerdan los nichos clásicos, pero que, en lugar de formar oquedades, son motivos salientes, con peanas o ménsulas que avanzan más acá de las medias muestras; las peanas son muy complicadas, con escurrimientos que se continúan hasta las guardamalletas alojadas entre los pedestales; arriba, tienen culminaciones de roleos y líneas mixtas que casi tocan los trozos de arquitrabe. Ribera Cambas[19] vio todavía las esculturas de los Santos Felipe el Menor y Santiago, patronos de la iglesia, que ahí se encontraban.

En lo que pudiera considerarse segundo cuerpo —que más propiamente es sólo el enmarcamiento de la claraboya del coro— los ejes de las columnas exteriores se continúan en pedestales con guardamalletas y remates relativamente sencillos, los de las columnas interiores se continúan en otros pedestales iguales pero que sostienen medias muestras corintias, más pequeñas que las del cuerpo bajo, con estrías similares, pero que alcanzan sólo el primer cuarto; más arriba corre un entablamento sencillo, recto en su mayor parte, pero resaltado sobre los capiteles y con un rompimiento en el centro; los ejes de las columnas culminan en remates más complicados que sus compañeros inferiores. A los lados de las medias muestras de arriba, se desprende una especie de orla mixtilínea, con roleos en espiral, que viene a terminar en unas pequeñas ménsulas colocadas entre los basamentos superiores: todavía chorrea de ellas otra guardamalleta.

Como puede observarse por la descripción, la calle central es mucho más amplia e importante que las laterales.

Aquí el arquitecto ha preferido sacrificar los cuerpos para dar más importancia al sentido vertical. En primer lugar casi ha anulado la cornisa, que en esta parte es mucho más rehundida, y la ha quebrado repetidas veces, al tiempo que hacía evidentes otros elementos que la acompañan. Queda ya explicado más arriba cómo el medio punto de ingreso es mucho más bajo que las columnas y entablamentos laterales; el arquitecto usó el gran espacio libre entre la tangente superior del arco y la débil cornisa para decorarlo con grandes placas superpuestas cuyos relieves son complicadísimas líneas mixtas que enmarcan un medallón central, ahora liso, en el que estuvieron las armas reales. Arriba del medallón, en una especie de triángulo mixtilíneo que queda entre éste y la cornisa, se repiten y complican las placas y guardamalletas hasta confundirse casi con la propia cornisa; más allá, el mismo tipo de formas continúa, dando base y envolviendo en su parte baja a una claraboya de cuatro lóbulos, alargada verticalmente, y que se hace resaltar por molduras repetidas. No hay ningún motivo decorativo entre la claraboya y las columnas que la enmarcan a distancia, pero más allá se liga con una gruesa guardamalleta que se desprende de la cornisa superior, ahí donde ésta se quiebra hacia arriba; tal guardamalleta encierra un escudo dominicano. Todo culmina en una cruz de Lorena. La portada se apoya en un gran paramento liso, al que no intenta siquiera cubrir totalmente, y que termina en una pequeña moldura, curva al centro y después quebrada en ángulos.

[19] Rivera Cambas: *op. cit.*, Vol. II, p. 327.

Caso curioso: en la portada no hay un solo motivo fitomorfo y sólo dos pequeñas cabecitas de querubín en los pedestales de las columnas inferiores. Esto es, toda la decoración está confiada a la estructura misma de los elementos, y a las molduras, roleos en caracol, filetes y aristas mixtilíneas.

La ausencia de estípites, y aun de columnas salomónicas, el hecho de que no cubra totalmente el paramento en que se apoya, y la misma carencia de decoración de flores y guías o de querubines, han hecho pensar a veces que la portada de Azcapotzalco data de principios del barroco. Pero en realidad no se trata aquí de un barroco incipiente, sino de un barroco que termina, cercano a 1785-1790.

* * *

En una fecha que podemos situar aproximadamente hacia 1785, hubo en México una reacción, de pura estirpe barroca, pero opuesta al estilo churrigueresco y a su uso y abuso del estípite. Guerrero y Torres es el arquitecto conocido en quien más podemos ver esta reacción, pero no es evidentemente el único; él y sus seguidores vuelven al uso de las columnas y renuncian a los estípites, pero sus relaciones con el neoclasicismo, que ya para entonces empezaba a asomarse en México, son tal vez mucho menores que lo que se ha supuesto.[20] Guerrero y Torres y su grupo siguen siendo barrocos, no sólo por las plantas de sus edificios (el Pocito, la Enseñanza) sino por el rompimiento que hacen de la estructura rígida de las fachadas anteriores.

La portada de Azcapotzalco, como otras contemporáneas, aprovecha enseñanzas del churrigueresco, las desarrolla a veces, y, en cambio, regresa al uso de ciertos elementos hacía tiempo perdidos.

Lo primero que nos sorprende en ellas es que, olvidándose de una costumbre implantada en México desde el siglo XVII —y que por cierto continúa Guerrero y Torres— no cubre todo el imafronte, sino que se conforma con enmarcar, aunque muy ricamente, la puerta y la ventana; en esto tal vez podríamos ver un recuerdo de las antiguas portadas de conventos del XVI. En la arquivuelta y jambas decoradas con casetones y bocel de doble curva, así como en la proporción del vano, podemos ver su inspiración en el Sagrario Metropolitano, que tiene soluciones casi idénticas. También del Sagrario, esto es, de Lorenzo Rodríguez, toma el gran espacio entre el arco y el entablamento, aunque aquí éste se desarrolla mucho más. Las placas mixtilíneas superpuestas que ocupan este espacio y la base de la claraboya se relacionan con los motivos muy semejantes usados en la portada de la antigua "cárcel de hombres" de Morelia. De Guerrero y Torres habría tomado nuestro arquitecto el usar los grupos de columnas laterales como medidas independientes, desligados de la calle central, y la importancia concedida a ésta; no así la claraboya, que resulta demasiado simple para ser obra del autor del Pocito. La carencia de decoración fitomorfa y de molduras zigzagueantes y ondulantes, por lo que aquel arquitecto mostró siempre gran predilección, hace que no podamos de ninguna manera atri-

[20] Angulo: *op. cit.*, Vol. II, p. 589 ss.)

buírsela. No obstante, es una obra que presenta indudables relaciones con su estilo. Dos son las obras contemporáneas que más se emparentan con nuestra portada: la de la Enseñanza de México,[21] de donde toma el uso constructivo de las columnas, y su distribución en unidades separadas; y la portada de San Lorenzo de la misma ciudad,[22] de la cual toma la desnudez en cuanto a decoración de follaje se refiere.

[21] Toussaint y Angulo consideran esta portada como de Guerrero y Torres; sin desconocer todos los elementos de su manera que hay ahí, yo no creo que la adjudicación sea irreprochable. Guerrero nunca usa, en las obras que sabemos de cierto que son de su mano, las columnas con la importancia y el carácter constructivo que vemos en la Enseñanza; los contrastes de luces y sombras son aquí mucho más violentos que en sus edificios, y el mismo follaje, comparado en el de Pocito, v. gr., es bien diferente. En caso de ser obra suya, se trataría de un Guerrero y Torres bastante distinto del que hizo sus obras firmadas.

[22] Toussaint la creyó del siglo XVII *Vid. su Arte colonial...* p. 199) pero Angulo fue el primero en hacer ver que se trata de una obra posterior a la fábrica de la iglesia, posiblemente de 1785 (Vid. su *Arte Hispanoamericano,* Vol. II, p. 624).

3. La Capilla del Rosario

La devoción del Rosario. Planta y alzado de la capilla. Las portadas.

La obra más importante del siglo XVIII en Azcapotzalco es seguramente la capilla del Rosario. Esta obra, magnífica en sus partes y en el conjunto, verdadero relicario de arquitectura, escultura y pintura, es en sí una obra maestra y da al convento dominicano una categoría excepcional en el panorama del arte novohispano. Junto con la de Puebla y la de Oaxaca, ésta forma la actual trilogía brillante de las capillas dominicanas dedicadas a la Virgen del Rosario —las tres diferentes en época y estilo, las tres cimas artísticas dentro de su sistema particular de formas—; pero mientras que en Puebla y en Oaxaca las capillas del Rosario fueron construidas y decoradas en el mismo tiempo, arreglándose a un solo plan, lo curioso en la de Azcapotzalco es que fue construida y modificada a lo largo de casi todo el siglo XVIII, que tiene inclusive un retablo del XVII, y que, no obstante esto, conserva una unidad estética y simbólica.

* * *

La devoción del Rosario es eminentemente dominicana. El "misterio", según la tradición, fue revelado por la Virgen al propio Santo Domingo de Guzmán, y propagado por los hermanos predicadores. En este sentido se distinguió a fines de la Edad Media Alain de la Roche. Al venir a América y a México los dominicos, trajeron esta devoción. El mismo fray Domingo de Betanzos se preocupó por inculcar a sus discípulos la costumbre de rezar el rosario, según leemos en la Historia de Dávila Padilla. Pero

en la provincia de Santiago la devoción del rosario está ligada estrechamente al nombre de fray Tomás de San Juan.

San Juan fue uno de los predicadores que Domingo de Betanzos convenció para pasar a México, a su vuelta de Italia después de haber conseguido la independencia de la provincia. Había nacido en Oviedo. y residía en el convento de Ocaña cuando conoció al fundador. En México aprendió náhuatl en el convento de Izúcar, donde lo enseñaba su prior Domingo de la Asunción, gran conocedor de la lengua.

En cierta ocasión —el cronista no da fecha precisa—, Tomás de San Juan enfermó en el convento de México, de "una enfermedad grave, como las que suelen tener los recién venidos de Castilla", y a punto de morir se le apareció el demonio; apeló él a la imagen de la Virgen que tenía en su celda, ésta le tomó una mano y le dijo: "No temas, hijo fray Tomás, que contigo estoy; levántate y predica mi Rosario, que yo te favoreceré". Una vez que hubo aliviado pidió al prior del convento que le permitiera fundar la cofradía del Santísimo Rosario, y conociendo su superior las circunstancias especiales, le dio autorización.[23] Desde entonces el padre San Juan predicó sobre los beneficios del rosario y las conveniencias de la cofradía siempre con un rosario sobre el escapulario, y recogió limosnas para la institución. Fundada la cofradía en el convento de México, el alguacil mayor de la ciudad, Gonzalo Zurezo y su mujer María de Espinosa costearon una imagen de la Virgen en esta advocación, de plata y de tamaño natural. Los frailes se resistían a aceptarla —dice Dávila Padilla— por parecerles "que en alguna manera se ofendía la estrechura de su pobreza", pero finalmente accedieron al regalo, la usaban en las procesiones y finalmente la colocaron en el retablo de la capilla mayor de la antigua iglesia. Fray Tomás de San Juan tuvo éxito en su propaganda, pronto se inscribieron en la cofradía las principales familias, "y con ellas toda la ciudad, que en pocos días casi no hubo en toda ella hombre ni mujer que no lo estuviese". "Todo el aumento que hoy tiene muy grande la cofradía del Rosario en Santo Domingo de México, se debe reconocer como a principio, a su fundador y bendito padre fray Tomás de San Juan" nos dice el cronista a fines del siglo XVI.[24]

La del convento de México fue la primera cofradía, pero el uso se propagó pronto en toda la provincia de Santiago. El mismo fray Tomás fundó las cofradías de Coyoacán y de Puebla antes de morir en 1561: empezó apellidándose "de San Juan" y terminó siendo "del Rosario". A su muerte se cortaron reliquias de su cuerpo. A los cofrades que trajeron el rosario en lugar visible les fueron concedidos cuatrocientos años y cuatrocientas cuarentenas de perdón cada día. Pronto empezaron a verse milagros obrados por él; de cinco indios que se guarecían de la lluvia en una cueva

[23] Para el historiador aun los relatos de milagros son importantes y el milagro mismo es un hecho histórico: no interesa que la Virgen se haya aparecido, lo que interesa es que fray Tomás creyó que eso había sucedido, o pudo hacérselos creer a los demás; y ese sí es un hecho histórico importante, porque produjo toda una serie de consecuencias de diversos órdenes, entre las que está, de alguna manera, la capilla de Azcapotzalco que ahora nos ocupa.

[24] Dávila Padilla: *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México...* p. 354 ss.

cercana a Tepoztlán, y que fueron alcanzados por un rayo, murió sólo aquél que no llevaba el cordón de cuentas consigo; fray Domingo de la Asunción lo traía siempre, y gracias a él pudo resucitar a un cofrade que había muerto sin confesión, para administrarle el Sacramento. Los indios eran particularmente devotos, y para fines del siglo XVI estaban casi todos inscritos en las cofradías. No se conformaban con traerlo bendito al cuello sino que siempre que venían a un sacerdote se lo ofrecían a bendecir. Con las limosnas que en ellas se recogían, se hacían dotes para casar huérfanas. La devoción de rezar el rosario y la devoción a la advocación de la Virgen tuvieron un nuevo impulso general —que repercutió naturalmente en México— después que Dn. Juan de Austria se encomendó a ella antes de vencer en la batalla de Lepanto en 1571. A partir de entonces el sábado fue el día consagrado especialmente al Rosario, y su gran fiesta se fijó el primer domingo de octubre, en conmemoración de la batalla ganada a los turcos. Un poco más tarde se instituyó la letanía, salida de la orden dominicana y aceptada por Gregorio XIII.[25] Según Franco y Ortega, Dávila Padilla fue apasionado devoto, e instituyó la costumbre de que sus hermanos de religión en América llevaran el rosario descubierto por encima del escapulario, lo que no usaban los dominicos de Europa.

Después del siglo XVI, las cofradías del rosario no decayeron, sino que se conservaron ricas y poderosas, durante las dos centurias siguientes de la Colonia. Buena muestra son las capillas del Rosario de Puebla, Oaxaca, la destruida de México y la que ahora nos ocupa, de Azcapotzalco. En este último lugar permaneció fuerte hasta principios del siglo XIX, según Hipólito Vera.[26]

* * *

La capilla tiene planta de cruz latina, con cúpula, y su eje mayor es perpendicular al de la iglesia grande; en el mismo eje se encuentra una pieza cuadrada posterior —el camarín— también cubierta con cúpula. En el ángulo norte de la cruz se localiza la sacristía rectangular, con puerta hacia el presbiterio, que es la única comunicación entre la iglesia y el camarín (a más, desde luego, del nicho-ventana del altar mayor). La sacristía tiene hacia el exterior dos puertas, con rejas de pantalla, sencillas y fuertes, en la parte superior.

El brazo mayor de la cruz está cubierto por dos tramos de bóveda de lunetos, uno mayor con ventanas, y otro, menor, que cubre el pequeño coro; los apoyos son pilastras dóricas, con el fuste bastante moldurado, que terminan a la altura de una cornisa, poco resaltada y que circunda todo el recinto; estas pilastras sostienen arcos fajones, y en las esquinas se juntan dos de ellas en ángulo, para cargar los arcos torales de la cúpula. En el lado este del brazo es un arco conopial. Al exterior las pilastras están apoyadas por contrafuertes más estrechos en la parte superior, que recuerdan curiosamente a los del estilo gótico; el muro, donde el mamposteo es bien

[25] Dávila Padilla: *op. cit.*, p. 81, 84, 113, 352, 538 s. 611 s.
[26] Vera: *Itinerario parroquial del Arzobispado de México...*, p. 93-94.

diferente al del siglo XVI, y la piedra misma de otras canteras, termina en una línea mixta, complicada, que se recorta contra el cielo. Entre la capilla y el camarín —de cubierta más baja— se tiende un botarel que es utilizado también como caída de agua: he aquí otro extraño recuerdo gótico.

La cúpula es octagonal, sobre pechinas casi planas (manera muy común en nuestro siglo XVIII) y con verdadero tambor en cuya parte baja corre un friso con triglifos y metopas de figuras geométricas; en él se abren ocho ventanas de cerramiento semiexagonal al interior y conopial hacia afuera; cada uno de los paños del tambor termina al exterior en unas complicadas volutas, a guisa de frontones sobre las ventanas, coronadas por remates de cerámica vidriada. La cúpula no es especialmente peraltada (cada paño describe un cuarto de círculo) y termina en una falsa linternilla mucho más movida, alegre y decorada que la de la iglesia grande.

La cúpula del camarín es también octagonal, pero sin tambor, y arranca a un nivel inferior, por lo que resulta notablemente más baja que su compañera. Las tres lucarnas que se abren en la bóveda están adornadas en el intradós y en el cerramiento, por complicados perfiles mixtilíneos. Lo mismo que en la cúpula compañera, se resaltan con gruesas molduras las aristas del octágono, de modo que el extradós de la bóveda, al ser visto escorzado, adquiere una especie de movimiento ondulante. El agua escurre por gárgolas de profundo y bello tallado geométrico.

Las claves de los arcos, en el interior de la capilla, se hacen notables por unas pequeñas hornacinas con columnillas salomónicas, que contienen efigies de santos tallados en la misma piedra, policromas, de una ingenuidad verdaderamente encantadora. En los arcos torales están: al norte (sobre el presbiterio) San José con el Niño en brazos y una azucena en la mano; al este San Francisco que lleva un crucifijo; al oeste (haciendo simetría con San Francisco) Santo Domingo de Guzmán, con un estandarte y un libro; al sur San Antonio, con la palma del martirio y el Niño en brazos. En la clave del arco fajón que queda sobre el coro, San Juan Bautista, vestido de pieles, con un báculo y al fondo (dentro de la pequeñez de la hornacina) un paisaje. En el espacio que se forma entre la horizontal del piso del coro y el arco que lo sostiene, en una hornacina similar a las anteriores está San Miguel, con su peto, casco, faldellín y botones, que sostiene una filacteria en la que se lee: *quis ut Deus*"; a sus lados la inscripción siguiente "*A 20 de/En de 1720*".

Al final del brazo largo, ahí donde comienza el crucero del lado oriente, se encuentra el púlpito; su ingreso se hacía por una estrecha escalera empotrada en la pared —entrada por el crucero, desembocadura en el brazo largo— cuya puerta es un arquillo conopial; destruido el viejo púlpito, lo substituye uno de principios de este siglo, al que se le hizo, absurdamente, una escalera exterior de madera.

* * *

La capilla tiene a los pies una portada que da sobre la iglesia mayor, curiosamente descentrada bajo la cúpula, pues los ejes de ésta y de la pro-

pia capilla no coinciden. Sobre ella está un relieve con la Virgen del Rosario que acoge a Santo Domingo y a San Francisco, entre una nube de angelitos. El relieve es particularmente plano, y la postura sentada de la Virgen, tiene un escorzo que no alcanza a dar idea de profundidad y sólo provoca una deformación extraña.

Hacia el pequeño atrio, en el brazo oeste del crucero, está otra portada, de idéntico estilo que la interior. Un arco de medio punto, con arquivuelta muy moldurada, descansa sobre pequeñas impostas; a sus lados dos pilastras, también molduradas, de capiteles dóricos; el friso y las enjutas están decorados con relieves curvilíneos, abstractos, que nunca rebasan una distancia de unos diez centímetros respecto al plano más profundo. Todo este primer cuerpo está cubierto por una cornisa que sirve a su vez de apoyo a un pequeño ático también decorado con formas curvas; sobre él, en los ejes de las pilastras, hay dos carteles con los escudos de Santo Domingo y de San Francisco, más arriba dos ventanas octagonales, y los ejes terminan en sendos remates piramidales. Sobre el eje de la puerta se levanta, en este segundo cuerpo, una hornacina limitada por dos medias muestras corintias decoradas con formas geométricas en su fuste y más complicadamente en su primer tercio; todo el nicho culmina en un frontón roto, curvilíneo y peraltado, cuyos lados se enroscan en volutas, y que alberga la efigie de busto del Padre Eterno bendiciendo: sobre él, una cruz de Lorena. El imafronte culmina en una espadaña de tres vanos; a sus lados el muro del piñón se recorta en dos curvas suaves, señaladas por una pequeña moldura que se enrosca helicoidalmente al terminar.

La portada toda es de un barroco, más que incipiente, modesto; anuncia apenas el desbordamiento y fastuosidad del interior. A no ser porque ciertos elementos arquitectónicos revelan definitivamente el siglo XVIII (y la misma fecha del coro lo confirma), podría pensarse que es una obra del XVII. Todo el barroquismo descansa en tres elementos: la hornacina (decoración del fuste de las columnas, frontón arriscado), los motivos ornamentales abstractos y curvilíneos (friso, ático, carteles y enjutas), y, sobre todo, la interrupción de los ejes por las ventanas octagonales. Este último hecho, crea una especie de absurdo arquitectónico; los vanos, que tradicionalmente eran un elemento "negativo" (es decir, usados por oposición a los otros elementos "positivo": pilastras, columnas, etc.), tienen aquí una función inversa, se les da el mismo tipo de valor que a los "positivos". Sobre ellos están los remates en piedra que son la culminación lógica de los ejes.

La venera de la hornacina acoge a una Virgen del Rosario, en pie y con el Niño en brazos. Esta es posiblemente la única escultura del siglo XVI que se conserva en Azcapotzalco, posteriormente colocada en esta portada. Está en una base decorada con florones típicos del primer siglo de vida colonial, y aunque la piedra de la base y la de la escultura es diferente, parece poco creíble que —siendo posterior— se le hubiera colocado en un pedestal ajeno, que no correspondía a los gustos de la época: es mucho más fácil pensar que escultura y pedestal estuvieron siempre juntos, y que juntos fueron colocados en la nueva portada. Pero mucho más importante es lo que nos

revela el estudio de la obra: la Virgen tiene un aire ingenuo, la figura bastante achaparrada, y los pliegues de la túnica más bien rígidos; y sin embargo tiene una especie de solemnidad, de majestad, de decoro. que es muy característica de nuestra escultura seiscentista —el decoro de Huejotzingo, de Xochimilco o de Acolman— y que no se encuentra posteriormente;[27] en su cara y en la del niño hay algo de austero y sobrio, es una virgen solemne y no bonita, como serían nuestras vírgenes barrocas; la comparación puede hacerse con el relieve de la portada interior de la capilla, ella sí típica del siglo XVIII.

Los retablos de Santa Ana, San José y Guadalupe.

El retablo más antiguo de la capilla del Rosario es el de Santa Ana (Toussaint lo llama de la Virgen María),[28] que se encuentra en el brazo derecho del crucero —al este—. Es del siglo XVII y más sencillo que el de Santa Rosa. A este emplazamiento fue llevado seguramente de la iglesia grande, porque la arquitectura de la capilla es indudablemente (por estilo y por la fecha del coro) posterior a 1681 en que están firmados los cuadros; por otra parte no es la única obra de la capilla que fue llevada de otro lado, como se verá adelante.

El retablo es sólo de dos cuerpos y tres calles, y su arquitectura parece bastante "a la antigua" respecto a la fecha de 1681, en comparación con otras obras contemporáneas. La mesa del altar es plana, con espejos cuadrados y rectangulares enmarcados en dorado, al centro de la cual se forma un pequeño arquillo también con su correspondiente espejo; a los lados de la mesa el sotabanco se corta horizontalmente por una faja abombada. Las columnas del primer cuerpo descansan sobre dobles pelícanos que se pican el pecho,[29] son salomónicas a partir del segundo tercio, y el primero está ricamente decorado; sobre ellas descansa un entablamento que se resalta sobre los capiteles y se curva ligeramente en la calle central. En el segundo cuerpo las columnas no son salomónicas, pero tienen el gálibo muy ensanchado, y están decoradas en todo el fuste por un listón que forma rombos; lo mismo que las inferiores, son de capitel corintio. En ambos cuerpos, las columnas que quedan a los lados de la calle central son pareadas y destacan la importancia de esta parte del retablo, pero no la resaltan como en el de Santa Rosa. El espacio central del primer cuerpo alberga a una hornacina, exenta, con su peana y su remate, y sus propias columnas; es éste

[27] Moreno Villa, al ocuparse de la escultura mexicana del siglo XVI que no entra dentro del grupo "tequitqui", hace notar precisamente esa sobriedad que la caracteriza, idea que concreta bellamente diciendo que Felipe II no habría desdeñado a los escultores que trabajan en México en la segunda mitad del siglo. Cf. Moreno Villa: *Escultura colonial mexicana.*

[28] Tousaint: *op. cit.*, p. 248. Creo que debe llamársele de Santa Ana, porque es ella quien ocupa el nicho central; los cuadros de Correa, a excepción de dos *(Anunciación y Asunción)* representan pasajes de la vida de Ana, si bien en relación con la Virgen. Por otra parte, la disposición de las obras de la capilla nos confirman que este retablo corresponde a Santa Ana.

[29] Sabemos que el pelícano en esta postura, por cierto, muy frecuente en nuestros retablos del siglo XVII, es, según interpretaciones que datan de la Edad Media, símbolo de Cristo, porque con su sangre alimenta a sus hijos.

el elemento más efectista del retablo, que conserva en lo demás un claroscurismo bastante tímido, a base de la talla de motivos muy menudos. Los otros espacios están ocupados por cuadros, todos ellos rectangulares a excepción del central en el segundo cuerpo, que tiene las esquinas superiores cortadas en bisel, y adquiere así una importancia mayor. Sobre las calles laterales, en dos pantallas decoradas y curvilíneas están cartelas con anagramas de María y José. A los lados el retablo tiene una orla riquísima (de esas en que es tan pródiga la región de Querétaro), también a base de líneas curvas, que termina en dos elegantes remates.

* * *

Los cuadros están firmados por Juan Correa en 1681; anterior a esta fecha sólo se conoce una obra de su pincel: el *San Francisco a quien se aparece el Niño Jesús*, de 1675, en la iglesia de San Diego de la ciudad de Aguascalientes.[30] Son pues, estas tablas, uno de los primeros encargos importantes que recibiera Correa. Él y Villalpando fueron coetáneos y amigos y trabajaron juntos a menudo, como en la sacristía de la catedral de México; más tarde el estilo de Correa se asimilaría al de su amigo, y Toussaint llega a hablar de ellos como si se tratara de uno solo.[31] Es curioso verlos juntos también en Azcapotzalco, aunque aquí sus estilos difieren mucho. En el Correa del retablo de Santa Ana no encontramos ni la seguridad ni la madurez de Villalpando del retablo de Santa Rosa; su mano se ve todavía inexperta. Correa es incapaz de crear algo nuevo, original y propio; los cuadros son buenos, pero de ninguna manera excepcionales, y el artista se limita a repetir, sin ningún aporte personal, lo que todos los pintores hacían en encargos similares. El sol ha opacado mucho el color de los cuadros, pero parece que ni aun en su estado original se acercaban a las tonalidades cálidas y ricas que caracterizarían su pintura posterior, ni tampoco aparece el movimiento magnífico y la rica composición de sus cuadros de la sacristía de la Catedral Metropolitana; en este retablo sus composiciones son más bien estáticas, algunas cargadas de figuras y excesivamente abigarradas, pero sin que haya un verdadero movimiento en el cuadro. Tampoco hay una distribución perfectamente ordenada en cuanto a los asuntos y en cuanto a la estética general del retablo: sólo la predella tiene un sentido diferente al del resto de los cuadros.

La distribución de las tablas es la siguiente: en la predella (siempre de izquierda a derecha, estando el espectador frente a la obra), San Jerónimo —muceta roja y calavera—, y San Gregorio Magno —tiara y capa pluvial—, San Agustín y Santo Tomás de Aquino; a los lados del tabernáculo: Santa Ana llevando de la mano a la Virgen, y San Roque —con cayado, acompañado por su perro, y con la llaga que lo caracteriza, púdicamente colocada en la parte exterior de la pierna—. En el primer cuerpo, *el nacimiento de la Virgen;* Santa Ana en cama, es atendida por sirvientes y toma

[30] Toussaint: *op. cit.*, p. 248-249.
[31] Toussaint: ibid.

una pócima, otras dos sirvientas envuelven en un lienzo a María mientras San Joaquín contempla todo desde su tradicional sillón; elementos "de ambiente" son la cama con dosel, el anafe para calentar agua y la cesta con trapos; este cuadro, en el que por cierto aparece la firma de Correa, es bastante plano y revuelto. A la derecha, en el mismo cuerpo, *está la presentación de la Virgen al Templo*, donde Correa no escapa a la manera tradicional de pintar a la muchachita vestida con las mismas ropas con que se le representa como madre; más parece una enana que una verdadera niña; al fondo hay una arquitectura con columnas muy decoradas, y en el piso hay rosas. En el segundo cuerpo está *la visitación*, con Santa Ana, Santa Isabel, San Joaquín y San Zacarías, y otro personaje femenino; en el centro *la Asunción*, sobria, estática, muy limitada de colorido. Al extremo derecho *la Anunciación*, que no agrega nada a las repetidas representaciones de esta escena en la iconografía colonial.

El conjunto de los cuadros no anuncia, en casi nada, al Correa que conoceremos después; nada que nos hable aquí de su rica imaginación, de su fineza de trazo, de sus grandes composiciones, barrocas pero equilibradas. Los trazos mejores son la predella (el San Agustín y el San Jerónimo, tienen verdadero carácter); y la Asunción, tan diferente de la que realizaría nueve años después en la catedral: la de aquí es estática, tal vez tímida, y parece inspirada en algún maestro de la primera mitad del siglo —por ejemplo Echave Ibía—, pero la figura de la Virgen, que destaca su forma cerrada del fondo claro del cielo, tiene indudablemente una cierta prestancia.

En el nicho central del retablo, enmarcada en una orla de cabecitas de ángeles, está la escultura estofada de Santa Ana. La santa sostiene en el brazo izquierdo a María y con el derecho hace un ademán patético y digno; está vestida con túnica de varios colores, donde predomina el rojo adornado con hojas verde quemado, y un manto blanco le cubre la cabeza. Es una magnífica pieza del siglo XVII, llena de emoción y dignidad; los mejores rasgos de nuestra escultura seiscentista se encuentran aquí: ya no se preocupa el escultor sólo por el decoro y prestancia de la figura, sino que, conservando una cierta majestad, se interesa sobre todo por dotarla de vida interna. Hay indudablemente en esa boca entreabierta, en esa mirada profunda y ese rostro delgado y pálido, un carácter extático, que comunica una profunda emoción. Nuestra escultura del XVII es la más cargada de emoción, la más rica de matices, la más "verdadera" (si se permite todavía usar este término aplicado al arte) y profunda; para lograr esto se vale de un realismo peculiar, que de ningún modo es naturalismo —se trata un poco del realismo a la Zurbarán—, y que se diferencia de la dignidad casi siempre exterior de la escultura del XVI y el deseo de agradar, también exterior, del XVIII. Extática y llena de emoción, destinada a "meterse" con el espectador y a sacudirlo, la Santa Ana de Azcapotzalco es, con seguridad, una de las mejores esculturas de su tiempo; indudablemente la mejor —o una de las dos mejores— de Azcapotzalco.

* * *

En el cuerpo de la capilla, al lado derecho, está el retablo de San José. Es una obra del siglo XVIII, dedicado en 1738; tiene pilastras estípites como apoyos, y es de esta época primera del churrigueresco en México, que tiene a menudo un carácter notablemente geométrico (como, por ejemplo, la fachada de la Santa Veracruz en la ciudad de México); sin embargo conserva algunos elementos del estilo anterior, el barroco salomónico; y la mano de obra toda tiene un carácter más ingenuo que el resto de los retablos de Azcapotzalco.

Es de tres calles y dos cuerpos. En el cuerpo bajo, las calles están limitadas por pilastras estípites, del tipo más puro que pueda encontrarse: base, angostamiento, pirámide invertida con guías vegetales, segundo angostamiento, forma redonda fitomorfa, tercer angostamiento, forma cúbica con medallón, cuarto angostamiento, capitel corintio, trozo de falso entablamento, rica ménsula y cornisa. Las calles laterales tienen nichos trilobulados (he aquí la reminiscencia del estilo salomónico) a los que coronan sendas y grandes conchas. La cornisa se curva en la calle de enmedio. En el segundo cuerpo, la parte central es más alta, y está limitada por estípites; las laterales, en cambio, están guardadas por unas pilastras compuestas con angelitos-cariátides, y se rematan por una especie de ollas cargadas de fruta. En el tabernáculo hay también dos primorosas y minúsculas pilastras estípites, que tienen todos los elementos característicos.

En el retablo hay combinación de pintura y escultura (otra característica más de transición). Las esculturas que se conservan son las de las calles laterales del cuerpo inferior, alojadas en los nichos trilobulados y sostenidos por peanas-ménsulas. A la izquierda está San Juan Evangelista, y a la derecha un santo con barba negra, peto, faldellín y sandalias a la romana, que posiblemente sea San Mauricio. El dorado y estofado de estas imágenes es de superior calidad, pero como esculturas no alcanzan mayor valor; lo mismo que todo el retablo, están un poco a caballo entre dos estilos, y a pesar de sus ademanes grandilocuentes —el estilo heroico de que habla Weisbach— no tienen ni la verdadera vida interior de la Santa Ana y la mejor escultura del XVII, ni la amabilidad y buena factura de la dieciochesca.[32]

Los cuadros son también de una mano muy ingenua, y no están firmados; su colorido es ya el del último siglo de vida colonial, de poco carácter: azules, rosas, grises, verdes; en cierto sentido el valor mismo de su ingenuidad los salva de la dulzonería de la pintura dieciochesca. En la predella están: a la izquierda San José en su taller, ayudado por un ángel, y una cartela que dice: "Este colateral lo dedi/co. don Ypolito de Ocan/po i don Thomas Paredes / el año de 1738. en el cru/cero de esta capiya, i Se/ traslado aquí por determi/nación, de la Archi Cofradía/del Santisimo Ro-

[32] En el nicho central, al que se sobrepuso a fines del siglo XVIII una vitrina que se despega del estilo general del retablo debió estar la escultura de San José, que ha desaparecido; en su lugar hay una Virgen del Carmen, "de vestir", sin ningún interés ni relación con la iconografía del retablo.

sario en el/mes de Sept.bre, de 1770 años", y que está encimada a una inscripción anterior que no se puede leer ahora. A la derecha, la Virgen bordando y el Niño Jesús jugando con una corona de espinas. Una manera delicada y llena de ternura ha tenido el pintor para sugerir la futura Pasión de Cristo y los dolores de María: mientras ésta se hiere un dedo con la aguja de bordar, Jesús se pica igualmente con una espina de la corona. A los lados del tabernáculo están San Pedro y San Pablo.

En el segundo cuerpo los cuadros tienen en bisel las esquinas superiores, y representan: a la izquierda, una santa matrona, con túnica blanca y manto anaranjado que posiblemente sea Santa Ana, a cuyo lado se arrodilla un muchacho vestido a la época del XVIII, con golilla —el hijo de un donante. A la derecha, Santa Teresa de Avila, que señala con un dedo el corazón que tiene en el pecho, porta el báculo de priora y un estandarte; junto a ella está un niño con hábito franciscano azul, hijo también de un donante. En el cuadro central, sensiblemente mayor a los otros, está San José con el Niño Dios rodeado de ángeles, y arriba el Padre y el Espíritu Santo; a sus lados están los dos donantes —Hipólito de Ocampo y Tomás Paredes—, uno con una peluca blanca, abultada, muy de la época, y una media armadura (que por ese entonces tenía exclusivamente función decorativa); el otro, vestido de religioso, con pelerina y gorro rojos; a los pies la inscripción: "Salus nostra/ mamus tua/A respici nos/ quoni adjus/toret protector". El valor de estos tres cuadros reside, sobre todo —como en gran parte de nuestra pintura dieciochesca— en los retratos, tanto de los donantes como de los muchachos.

Con su estilo un poco mixto, que siendo churrigueresco conserva elementos de lo salomónico (los nichos trilobulados, la cornisa curva, los ángeles-cariátides), la corrección de algunos elementos (los estípites), el carácter de los retratos de los donantes, y los rasgos tiernamente ingenuos de algunas pinturas, el ecléctico retablo de San José es una obra importante, y la única en Azcapotzalco de ese estilo.

* * *

Frontero a él se encuentra el retablo de Guadalupe. Es desde luego muy posterior al de San José, y contemporáneo a los del presbiterio. Su estilo y factura es idéntico a aquellos, aunque por su colocación tenga formas peculiares. En efecto, este retablo fue pensado para una función muy especial: cubrir el muro del cuerpo de la iglesia en que está apoyado, cumplir su cometido simbólico, pero al mismo tiempo no estorbar la visibilidad del presbiterio; de aquí que sea deliberadamente plano. Perteneciente a una época en que el barroco había llegado en México a un desbordamiento violento de formas, éste, dentro de la gran libertad en que se mueve, apenas resalta del paño en que está apoyado; en un tiempo en que los retablos exigían esculturas que los enriquecieran, éste está ocupado casi exclusivamente con pinturas.

Consta el retablo de dos cuerpos. El inferior está dividido en tres calles

por pilastras adosadas que difícilmente podemos llamar estípites: tan alejadas están de la forma ortodoxa; son pilastras apenas resaltadas, que tienen igual ancho en todo el fuste, y que solamente se interrumpen a la altura del segundo tercio por un elemento octagonal en el que aparece una cabecita de querubín. En la calle central está la efigie pintada de la Virgen de Guadalupe, abrigada por ricos cortinajes tallados que se descorren hacia ambos lados. En las calles laterales están cuatro medallones (dos en cada calle) con las apariciones del Tepeyac.

En el cuerpo superior se continúan los ejes centrales del primero, también en pilastras que —sin serlo cabalmente— recuerdan los estípites; éstas enmarcan un cuadro rectangular que representa a San Miguel, armado y cubierto con casco, luchando contra el demonio; a los lados, en espacios octagonales alargados verticalmente, están Santa Ana y San Joaquín vestidos como es tradición en nuestras iconografía colonial. Sobre el cuadro central, a guisa de remate y destacándose contra el vano luminoso de la ventana, una escultura llena de movimiento, que avanza en el espacio; un arcángel de alas coloreadas que emboca una trompeta. La explicación simbólica es sencilla: la Virgen de Guadalupe, a su alrededor los medallones que relatan la historia de su impresión en la tilma de Juan Diego (es decir, la historia de la Virgen como "Guadalupana"); pero la del Tepeyac es la Virgen misma, y la acompañan sus padres (San Joaquín y Santa Ana), arriba está San Miguel que —según el Apocalipsis— la salva del demonio. El demonio es el pecado, San Miguel es el instrumento de Dios para que María sea Inmaculada. Un arcángel canta, en la cima, su gloria.

El retablo tiene todo una especie de sobriedad —este sentido casi bidimensional— que no es, de ninguna manera, pobreza, sino, como he explicado más arriba, un efecto buscado. A pesar de esta sencillez estructural, vemos en él la combinación incesante de rectas y curvas, el predominio absoluto de la línea mixta. Por otra parte, la labor de talla es de primer orden, basta para darse cuenta de esto la observación de los angelitos que cabalgan sobre las cornisas, o el cortinaje que está sobre la Virgen de Guadalupe. Es importante hacer notar cómo la escultura del ángel es el único lugar donde el autor del retablo ha permitido la exaltación de la tercera dimensión, como si, fatigado de esta represión que para él significaba la necesidad bidimensional, hubiera encontrado por fin la manera de "dejarse ir" y plasmar toda su ambición especial; la razón es muy clara: a la altura en que está el arcángel, ya no hay posibilidad de distraer la vista del presbiterio. Así entendemos este retablo, necesariamente plano, pero que culmina con una especie de flor magnífica.

El presbiterio.

Los retablos más importantes de la capilla del Rosario son los que ocupan el presbiterio. Es la obra de talla y escultura que aquí se aloja lo que rige y da verdadero sentido a toda la decoración. Lo mismo en cuanto a

lo estético decorativo que en cuanto a lo simbólico, todo se ordena en relación al presbiterio. Es la última obra de la capilla, pero los demás retablos fueron cambiados de lugar, colocados en una nueva disposición para quedar acordes con ella. Todo está preparado para que quien entre en el recinto se enfrente necesariamente al presbiterio y reciba la mayor impresión de él: el resto, los otros retablos, tan valiosos en sí mismos, se subordinan a la importancia de aquél. Es esta ascua dorada, de volúmenes que se lanzan al aire, con ricos efectos de luz y sombra, fastuosamente decorada, representación terrestre de una gloria prometida, lo que arrastraba en su vuelo magnífico el alma religiosa que entraba en la capilla.

En lugar de seguir la costumbre de cubrir los tres lados del presbiterio con retablos —como los vemos, por ejemplo, en Tepotzotlán o en Taxco— el artista de Azcapotzalco, en vista de que los muros laterales son muy estrechos, y que en uno de ellos está la puerta de la sacristía, prefirió colocar en el muro del fondo un gran retablo que lo ocupa totalmente, y, adosados a los machones de la cúpula, dos retablos oblícuos que aumentan la sensación de riqueza pero no estorban la esplendidez del mayor. Antecedente de una disposición similar a ésta lo constituyen los altares oblícuos ("esquineros") de estilo salomónico, que existieron en la iglesia franciscana de Santiago Tlatelolco; ahora destruidos, sólo los conocemos por la primorosa litografía de Decaen que publicó Manuel Ramírez Aparicio en sus *Conventos suprimidos de México.*[33]

Los retablos o altares esquineros de la capilla llegan, hasta su culminación a un poco más de la mitad de altura total del recinto. La mesa del altar tiene casi la forma de una peana. La decoración superior se ordena alrededor de una hornacina que constituye el motivo principal, y no tiene carácter verdaderamente arquitectónico: son guías vegetales, escurrimientos de frutos, filetes y molduras mixtilíneas, conchas, flores, etc.; a los lados, no dando la cara al frente, sino precisamente perpendiculares a éste, están dos pilastras estípites —los únicos elementos que podemos considerar arquitectónicos— que, conservando la estructura normal del estípite, están interpretados con una gran libertad: nada hay en ellos de la rigidez geométrica que observamos en los del retablo de San José. Sobre la hornacina está un complicado remate que es la glorificación misma de la línea mixta, donde los filetes y los ángulos se complican y dan la idea de repetirse incansablemente; ahí, dos angelitos sostienen cornucopias con candelabros y hay también elementos fitomorfos como remate. Sobre el todo, un gran ángel, sin alas, cuyas manos parecen indicar que sostenían algo ahora perdido; está vestido con una túnica talar que se abre y permite ver su sandalia y parte de la pierna. En el remate y en la peana del nicho hay dos medallones; del lado izquierdo dos santos jesuitas; del lado derecho dos santas, una de negro y otra con manto claro; todas estas figuras son de medio cuerpo.

[33] Aunque los retablos esquineros de Tlatelolco son un antecedente de los de Azcapotzalco, son tan diferentes de ellos como lo son los estilos barrocos del siglo XVII y de siglo XVIII: aquellos son planos adosados al ángulo, éstos tienden a integrarse al espacio por medio de volúmenes exaltados.

La hornacina del lado izquierdo tiene la escultura de San Juan Nepomuceno, la del lado derecho la de Santa Gertrudis. Son éstas típicas esculturas del siglo XVIII; es decir, en ellas no vemos esta vida interior que late en la Santa Ana del colateral, sino que se trata de obras donde cuenta más el interés por hacer algo agradable a la vista que algo que produzca un efecto psicológico; la escultura ahora es espectáculo y no acicate religioso. Para este escultor dieciochesco —y para sus contemporáneos— el fin religioso de la imaginería es provocar una especie de "enamoramiento" hacia los santos, y ya no importa tanto emocionar o conmocionar, como había sido la idea de los del siglo XVII. El resultado es que, fatalmente, la escultura se torna "superficial". Antes, la escultura era teatral para causar un desgarramiento interno, ahora sigue siendo —en cierto sentido— teatral, pero sólo por el espectáculo mismo.

* * *

Calificar a nuestra escultura dieciochesca de "superficial" no quiere decir considerarla forzosamente inferior a la del siglo XVII: es únicamente señalar su nota dominante, la base de su sistema formal. El caso lo tenemos presente: el San Juan Nepomuceno y la Santa Gertrudis son esculturas de primer orden, que permiten apreciar cómo este sistema formal puede producir magníficas obras.

San Juan Nepomuceno está en pie, adelantando ligeramente la rodilla derecha y descansando el peso del cuerpo en la pierna opuesta; en una mano sostiene un crucifijo casi a la altura de la cabeza, y la otra, apenas levantada tiene un ademán más o menos indefinido; el tratamiento de las manos es correcto, sin llegar a la exaltadas venas y encallecimiento de que tanto gustó el siglo anterior. Viste sotana, alba y la pelerina de canónigo que se cierra con un broche y dos cordones; estas ropas caen en pliegues graves, solemnes, estudiados cuidadosamente y colocados en gran armonía. La escultura está estofada, con un dibujo de grandes flores en parte y en parte con motivos pequeños, y produce un efecto de gran riqueza, que contrasta con la tranquilidad de la actitud. La cabeza del santo se ladea hacia la izquierda para contemplar el crucifijo; tiene los ojos entrecerrados y el pelo y barba es lo que más convencionalmente está tratado: parece evidente que al escultor le interesó hacer "una bella cabeza" más que un rostro que reflejara la vida interior del santo. De ella se desprende una sensación de tranquilidad, de ensimismamiento, de dignidad.

La Santa Gertrudis que ocupa el altar opuesto pertenece seguramente al mismo escultor y obedece, en lo general, a las mismas leyes. Más simétrica, más acorde con un eje vertical la Santa Gertrudis dobla la rodilla izquierda pero sin adelantar todavía el pie. Está vestida con un gran hábito negro, que más valdría decir dorado, dada la profusión de oro laminado que lo cubre: el escultor barroco no podía aceptar la excesiva severidad del hábito y lo cubrió de bellas flores y guías vegetales.[34] El efecto de

[34] Lo mismo que el San Juan, esta escultura tiene una magnífica obra de dorado (estofado): aquí se sigue realmente el viejo sistema, que entre nosotros existe desde el siglo XVI pero que

la escultura está confiado exclusivamente al juego tranquilo de los paños; para propiciarlo, el imaginero se ha valido de algunas mañas, como agrandar inmensamente las mangas del hábito y que le permite acentuar esa "verticalidad ondulante" que es la tónica de la escultura; hay especialmente un pliegue central, sabiamente dispuesto, que describe una ligera curva ininterrumpida desde el pecho de la imagen hasta el piso; éste constituye lo que pudiéramos llamar el eje de la figura, y coincide con el eje central del rostro: todo se ordena en relación a él. Las manos están colocadas simétricamente, casi tocando el pecho, y señalado a la vez el corazón rojo (única nota de color) que ahí se encuentra sobrepuesto. Obedeciendo también a una simetría asimétrica está el velo negro con que se cubre la santa; el rostro se inclina muy ligeramente a la derecha —torciendo apenas el eje central— pero se levanta y dirige la mirada hacia adelante. La figura aquí no se conforma, como el San Juan, con la relación interna del santo al crucifijo, sino que se dirige al espectador devoto, la santa está "manifestándose", haciéndose presente, casi parece que quiere empezar a predicar; su cara es correcta, bonita, pero no exenta de cierta dignidad. Comparando una vez más con el San Juan advertimos el diferente tratamiento de las manos y del rostro: en Santa Gertrudis todo es línea curva, blandura, femineidad tierna (qué diferencia, p. e., con las dramáticas santas en éxtasis de un Zurbarán). En San Juan vemos el rostro más anguloso, las manos más nervudas. Sin embargo podemos repetir el juicio primero; como ahora no importa expresar la vida interior del santo, el interés no se centra en el rostro, ni aun en las manos, sino en el efecto de los pliegues. Es gracias a la gran dignidad del drapeado como el escultor ha podido salvarse de la "blandura" de sus contemporáneos.[35]

* * *

El retablo mayor, el que ocupa el teatro de la capilla, está dedicado a la Virgen del Rosario. Según queda dicho es muy tardío (1779), y prácticamente no encontramos en él elementos que puedan con propiedad llamarse arquitectónicos: puede considerarse entre aquellas obras que, agotadas todas las posibilidades del barroco —inclusive del estípite— pierdan el carácter de piezas de arquitectura, para convertirse en ricos muebles adosados a los muros.[36] No hay columnas, ni pilastras, ni nichos. Todo se fía a los infinitos elementos decorativos; la decoración se ha impuesto sobre los elementos de arquitectura, se los ha tragado, y se muestra, espléndida, como la razón de ser de la obra.

muchas veces fue abandonado, de dorar completamente la imagen —con excepción de cara y manos— y sobre el oro aplicar el color.

[35] Compárense estas obras con las del escultor español Salcillo, que éstas sí nos resultan blandas y afeminadas.

[36] Francico de la Maza ha llamado a este momento del barroco mexicano la *disolución del barroco*, e incluso, haciendo un juego de palabras lo ha apostrofado de *barroco disoluto;* ha hablado también de retablos *anástilos*. Sería poco más menos lo que Manuel González Galván ha llamado en un ensayo reciente en que precisa la terminología del estilo, el *ultrabarroco* (González Galván: "Modalidades del barroco mexicano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Imprenta Universitaria 1961, No. 30); él da en cambio al término *anástilo* una significación diferente.

He dicho que la arquitectura propiamente dicha ha desaparecido, pero sin embargo el retablo no carece de estructura. Lo decorativo se ordena de acuerdo con los moldes tradicionales, en cuerpos y calles, y, en este sentido, es más "conservadora" que muchas obras arquitectónicas. Consta de dos cuerpos —o, si se prefiere, de un cuerpo bajo y un gran remate— perfectamente separados por cornisa y friso. Podemos advertir además, cuál ha sido el camino para llegar a esta disolución de la arquitectura: lo que sería el interestípite [37] se ha desarrollado extraordinariamente y casi invade —con su manera esencialmente "antiarquitectónica"— lo que originalmente fue pilastra estípite; ésta se ha dislocado completamente, hasta desaparecer seccionada, rehundida y diluida, no conserva sino el capitel corintio, al que suceden hacia abajo, un medallón y una escultura apoyada en una peana. Estos dos elementos de cada lado ("interestípite exaltado" y "estípite dislocado") constituyen, a pesar de sus perfiles llenos de accidentes y recortes, los cuatro ejes laterales del retablo: el central está señalado por la vitrina de la Virgen. En el cuerpo superior, que se curva en lo alto para amoldarse a la bóveda, se continúan los cinco ejes del inferior, pero es todavía más exaltado.

Si los altares esquineros son la glorificación de la línea mixta, el altar mayor lo es más todavía. El ojo del espectador no descansa de una forma a otra, de la curva a la recta, al ángulo; cornucopias, follajes, ángeles niños, cabezas de querubines, roleos, todo se acumula en cuidadoso y aparente desorden, se resalta o se hunde; el efecto es de una riqueza inusitada aun en nuestro ultra barroco.

Es importante señalar de qué modo el capitel corintio tiene en este retablo una función meramente decorativa, ya no importa como elemento de articulación entre columna y arquitrabe, sino que tiene valor por su propia forma: así lo vemos en la parte alta de los fallidos estípites, o iniciando unas pilastras fantasmas detrás de la hornacina central.

En este incansable devenir de formas, hay un solo momento de reposo: el friso que separa los dos cuerpos, aunque alternativamente adelantado o rehundido, conserva un sentido rectilíneo horizontal, y señala nítidamente la división que sólo se interrumpe por la escultura de San José; ésta establece una liga entre las partes baja y alta del retablo.

El retablo queda todo enmarcado en una orla moldurada, que de trecho en trecho se interrumpe por finos motivos semivegetales; ésta acentúa todavía más su carácter de paramento decorado, contrario a la antigua idea del retablo como obra arquitectónica.

Dos observaciones más pueden hacerse sobre la decoración de esta obra: 1) a pesar de su riqueza desbordante e increíble, todas las formas son más bien gruesas, carnosas, no tiene la talla afiligranada del retablo de Santa Ana; y 2) encontramos ciertos elementos tomados del rococó ("coquilles", "rocaille", curvas que se inician en un sentido y terminan en otro, algún tipo

[37] El *interestípite* en los retablos churrigueresco es un elemento que, colocado entre dos pilastras, aloja una escultura, pero que en lugar de rehundirse como un nicho, sobresale y se adorna complicadamente a los lados, arriba y abajo. aL denominación de *interestípite* se la debemos a Angulo.

de elementos vegetales) pero interpretados de un modo muy diverso al del estilo francés; este carácter grueso y jugoso hace que pierdan todo lo que inicialmente tuvieron de demasiado delicado, de "afeminado"; con toda su riqueza, el retablo es una obra vigorosa, potente.

* * *

En cada uno de los ejes, en ambos cuerpos hay estatuas de santos. En el piso bajo, a los lados de la Virgen del Rosario, están San Joaquín y Santa Ana, sus padres; en las calles exteriores, colocados a una altura un poco inferior, San Zacarías y Santa Isabel, padres del Bautista y parientes de María. Sobre la Virgen, sostenido por una peana e interrumpiendo —como queda dicho— el entablamento que separa los dos cuerpos, San José que lleva de su mano al Niño. En el piso superior están, al centro San Pedro (que ha perdido sus llaves) y San Pablo (que igualmente ha perdido la espada); a los lados y también un poco más bajos, San Juan Bautista y San Juan Evangelista; en el centro, como culminación del retablo, casi tocando la bóveda con el penacho de su casco, San Miguel Arcángel venciendo al demonio.

En cuanto a la colocación de las esculturas cabe hacer dos observaciones importantes. En primer lugar, se ha destacado perfecta y notablemente el eje central, la obra misma de talla es aquí más exaltada y más realzada, y se han colocado tres esculturas en lugar de dos que ocupan los otros ejes, y el San José interrumpe el corte horizontal del entablamento; si a esto agregamos el San Miguel que corona la obra, y que el eje central es —por razón de su colocación— más alto que los otros, nos convencemos del interés que tuvo el autor del retablo por destacarlo. Además las esculturas de los ejes laterales se encuentran a diferentes alturas: las de las orillas un poco más bajas que las de los ejes intermedios en ambos cuerpos. Por un parte, esta colocación escalonada tiene por fin igualmente destacar la parte central; por otra parte tiene también —y esta es la razón de dar tan grande importancia al centro— una función simbólica, es la manera de establecer una especie de "categoría de los santos" en relación a la Virgen.

* * *

Podemos decir que el retablo de la Virgen del Rosario tienen por tema *la familia material y la familia espiritual* de María. De este modo, el cuerpo bajo correspondía a la familia material: a sus lados, sus padres; después, un poco más abajo, sus primos, Santa Isabel y San Zacarías; que tienen tanta importancia como padres del Bautista, y que se relacionan —la visión de Zacarías, la Visitación— con el nacimiento mismo de Jesús. Sobre María misma, y relacionándola simbólicamente con la familia espiritual está la parte más cerca de su parentela: San José y Jesús. En el cuerpo superior, a los lados, están los dos Juanes, Bautista a la izquierda y Evangelista a la derecha; ellos participan de una doble relación con la

Virgen, son parientes sanguíneos y pertenecen a la familia espiritual —el Bautista, al dar el testimonio del Hijo de Dios, daba testimonio de la virginidad de María; el Evangelista en el Apocalipsis es el gran cantor (según la interpretación corriente de la iglesia) de la Inmaculada. Al centro están los dos pilares máximos de la Iglesia Cristiana, San Pedro y San Pablo, que fijaron los dogmas de la religión, y con ellos el de la esencia inmaculada de María, constituyen propiamente la parte espiritual de su familia. En la culminación está San Miguel; él también forma parte de la parentela espiritual, porque como se dijo al explicar el retablo de Guadalupe, es según el Apocalipsis, el instrumento de Dios para guardar a la Inmaculada de las acechanzas del Demonio;[38] es también quien establece la relación más directa con Dios, puesto que no es hombre, sino como arcángel, pura esencia divina; San Miguel aniquila al demonio con su espada flamígera, y sostiene en la siniestra un estandarte con la guadalupana: esta es la manera que tuvo el artista de identificar la Virgen del Rosario con la del Tepeyac, es decir, de "mexicanizar" el Rosario (no olvidemos que nos encontramos en el último tercio del siglo XVIII, cuando el sentimiento criollo de nacionalidad estaba ya muy desarrollado, y que uno de los pilares de ese orgullo mexicano residía en las apariciones de la guadalupana.[39]

Distribuidos en el retablo, arriba y abajo de casi todas las imágenes, se encuentran medallones que representan los misterios del Rosario. Debajo de los santos del primer cuerpo, inclusive del nicho central, están los misterios *gozosos*, de izquierda a derecha: la Anunciación, la Visitación, la Navidad, la Presentación al Templo y Cristo entre los Doctores; son éstos los únicos medallones que están estofados, el resto aparece sólo policromado. Arriba de estos mismos santos, en el mismo orden, los *dolorosos*, Cristo en el Monte de los Olivos, la Flagelación, la Crucificción, Cristo coronado de espinas, el Camino al Calvario; aquí podemos advertir una alteración en el orden normal de los misterios (el orden en que los hechos sucedieron y en el que se proponen a meditación al rezar el rosario), pues la Crucificción debiera ser el último, sin embargo, en razón de su importancia, se le ha colocado en el centro, encima de la hornacina de la Virgen. En el segundo cuerpo del retablo, están los misterios *gloriosos*, cuyos medallones se encuentran de la siguiente manera: arriba y abajo de San Pedro (a la izquierda), la Resurrección y la Ascensión; arriba y abajo de San Pablo, Pentecostés y la Asunción; se ha reservado el centro (abajo de San Miguel que culmina la obra) para la coronación de la Virgen, ya no sólo por su importancia misma, sino porque, siendo un retablo dedicado a María, es propio que su coronación esté en la cima, ocupando la parte central. Inmediatamente abajo de la coronación —lo que equivale a decir arriba de San José —está un relieve, no circular, sino que afecta la forma de media claraboya mixtilínea (forma tan cara al siglo XVIII), que presenta a la

[38] Este mismo tema está tratado explícitamente en la pintura de Pedro Ramírez de la cual me ocupo más adelante.

[39] Vid., entre otros, el ensayo de Francisco de la Maza: *El guadalupanismo en México;* Davis: *El siglo de oro de la Nueva España.*

Virgen del Rosario, rodeada de nubes, entre San Francisco y Santo Domingo; este relieve está estofado, del mismo modo que los medallones que representan los misterios gozosos.

De esta manera, el retablo, además de ser la glorificación de la Virgen (y su familia material y espiritual, como queda dicho) tiene una referencia bien clara a la advocación precisa de la imagen. Los misterios están sabiamente colocados; los más cercanos son los *gozosos* (más cercanos pero no más importantes); en la parte central están los *dolorosos*, y de ellos la Crucificción, que es el hecho máximo en la vida de Cristo y en el cristianismo, ocupa el corazón del retablo; arriba los *gloriosos*, en la parte del altar que es más esplendorosa, aquella que es una verdadera gloria.

Pinturas en la capilla.

En el muro norte del crucero del retablo de Santa Ana, se encuentran colocados una serie de cuadros.

En la parte alta, uno que representa a María recibida por Cristo en los cielos, y otro en el que los mismos personajes están sentados en el trono celestial y rodeados de ángeles. Ambos afectan una figura extraña e irregular, que indica estaban en la culminación de algún retablo; son las dos obras del siglo XVIII, de factura mediocre, el único interés que presentan es que en ambos se ve, en el cielo, arquitectura y decoración barroca (inclusive churrigueresca). Esto es importante porque nos revela cómo el hombre novohispano del siglo XVIII estaba convencido de que los retablos que él tallaba en las iglesias, eran sobre la tierra, lo más cercano al Paraíso: tanto que Cristo mismo, en las alturas, vivía entre una arquitectura barroca.

Entre estos dos cuadros hay otro, pésimamente colocado (pues se encima a ellos) que representa un calvario; es una pintura dieciochesca, de mala calidad, que pudiera bien servir para ejemplificar la decadencia de este arte en la Nueva España.

* * *

En la parte baja están dos lienzos, en rectángulos verticales, separados, y que se encontraban a los lados de un retablo. En el de la derecha encontramos la firma de Pedro Ramírez, sin fecha (Pe° Ramírez fe^{t}). En el de la izquierda una cartela sostenida por un niño donante, con una inscripción sobrepuesta a la original, ahora ilegible, y que dice: "Este altar lo dedicó Dn/ Joachín Soriano a la Archico/fradía del SSmo. Rosario; el mes/ de Julio, del año de 1761 y estos li/ensos que le sircundan Pertenesen /a el Altar de Señor San José, que los/dio Dn Hipólito de Ocampo y Dn. Tomás Paredes". Los dos cuadros tienen una composición similar y resultan simétricos uno del otro.

En el que tiene la inscripción aparece, a la izquierda de la parte baja, Santa Teresa de Avila, con su hábito carmelita café, toca blanca y velo

negro, arrodillada en actitud extática; en un segundo plano se ve un paisaje borrascoso, con un torrente que corre entre árboles. En la parte central vemos al arcángel San Miguel, vestido de armadura y tocado con casco emplumado, un poco a la romana, armado de una espada flamígera y una rodela, que ataca y vence a un demonio de muchas cabezas. Más arriba, ya en la parte superior derecha, está la Inmaculada Concepción; a la izquierda un coro de ángeles. Una filacteria que envuelve al San Miguel lleva la inscripción "*Michael et angeli eius praelaba*", y otra en la Inmaculada dice: "*Mulier amicta sole*".

En el cuadro que ostenta la firma de Pedro Ramírez aparece Santa Rosa de Lima, con su hábito de terciaria de Santo Domingo y coronada de rosas; está hincada, en actitud similar a la de Santa Teresa.[40] Junto a ella un costurero (de los llamados almohadillas"), dedal y unas bellas tijeras de plata, barrocamente adornadas. En un segundo plano puede verse el jardín que la santa cultivaba en su casa, con diversas plantas floridas colocadas regularmente, y árboles. En el centro, y haciendo juego al San Miguel del cuadro gemelo está otro arcángel (¿San Gabriel?) con la inscripción: "*Assumpta est Maria gaudent angeli*" en una filacteria; con la mano derecha toca a la Virgen de la Asunción, que se encuentra un poco más arriba, a la izquierda, en ademán de ayudarla a subir.[41]

* * *

Los cuadros, como queda visto, son similares, y su composición sigue las mismas líneas. En ambos está la santa abajo, en primer plano; en ambos un paisaje en segundo plano; en ambos un arcángel en la parte central y una imagen de María en la parte superior. Pero por un medio sutil se ha establecido una serie de diferencias. Santa Teresa es la santa activa, —combativa—, la santa de los éxtasis, pero también de las reformas; por eso el paisaje que está detrás de ella es un paisaje de tormenta, el mismo río que corre impetuoso, arrastrando todo a su paso puede ser una referencia a su carácter fuerte, lleno de iniciativas y de actividad; el arcángel que aparece con ella es San Miguel, el príncipe de las milicias celestiales, el ángel guerrero, también como una alusión al carácter combativo de Santa Teresa. Ya se ha explicado más arriba la relación estrecha que guarda San Miguel con la Inmaculada, pues es él el instrumento de Dios para derrotar al demonio y hacer posible que María sea toda pura.

[40] Estos cuadros, como más adelante señalo, no pueden ser muy posteriores a una fecha alrededor de 1670. Santa Rosa de Lima fue beatificada en 1668, y canonizada en 1671, de modo que nos encontramos ante una de las primeras imágenes de la santa en México (no recuerdo otra que pueda considerarse anterior) y no es difícil que se pintara el cuadro a raíz de su beatificación o de su canonización.

[41] Moreno Villa, al referirse a la Virgen del Apocalipsis pintada por Juan Correa en el seminario de Tepotzotlán, ha señalado esta familiaridad de los ángeles de tocar a María, como un signo de mexicanismo: tal actitud "campechana" no podría darse en otro lugar. Moreno Villa: *Lo mexicano en las artes plásticas.* Si aceptamos eso, el caso presente, sería todavía más revelador; suponiendo, como es probable, que Pedro Ramírez haya sido un pintor español venido a México, sería la confirmación de esa asimilación —verificable en muchos otros ejemplos— de los artistas españoles o extranjeros, a los presupuestos culturales y artísticos de la Nueva España.

Santa Rosa, en cambio, es la santa contemplativa; los favores que Dios le prodigó son de otro orden; en ella las cualidades principales son la mansedumbre, la obediencia (se dice que cuando algo quería con seguridad obtenerse de ella, bastaba con apelar a la santa obediencia). Las labores femeninas que la ocupaban están significadas por el costurero; su vida de tranquila contemplación y oración se alude con el jardín florido y cultivado del segundo plano (que es, además el propio jardín que la santa cultivaba en su casa, para abastecer de flores el altar de la Virgen). Con ella no está un arcángel guerrero, sino un arcángel dulce como San Gabriel.

He aquí, pues, la manera en que Pedro Ramírez ha mostrado el diverso cáracter (o, diríamos mejor, la diversa "santidad") de ambas bienaventuradas. En la representación misma de las personas no hay una diferencia marcada; sus rostros en éxtasis tienen mucho en común, a no ser por un carácter ascético más marcado en la santa de Lima; pero son los otros elementos del cuadro lo que nos dan el tono de cada una de ellas.

* * *

El pintor Pedro Ramírez es una de las figuras más sugestivas de nuestro siglo XVII. A pesar de su importancia, es bien poca la obra conocida de él, ya porque haya sido un pintor poco pródigo, que es lo más probable, ya porque se haya perdido una buena parte de su obra. En todo caso, es seguro que no tuvo la fecundidad de otros pintores coloniales. Don Manuel Toussaint [42] señala como la fecha más antigua encontrada en sus obras la de 1653, y como la última 1658; niega que él sea el pintor de mismo nombre que Ceán Bermúdez cita como trabajando en Sevilla hacia 1660 y que Gestoso en su *Diccionario* considera sevillano, muerto en esa ciudad el 3 de diciembre de 1664. Toussaint supone —a nuestro parecer muy acertadamente— que es el mismo pintor que construyó el túmulo para las honras fúnebres de Felipe IV en la catedral de México, el año de 1666. Por otra parte, es imposible que trabajara simultáneamente en México y en Sevilla, ya que las fechas de su obra aquí coinciden prácticamente con las que da Ceán Bermúdez para el homónimo sevillano. Además, no es difícil suponer que se trata de dos personas, puesto que el nombre es bastante corriente.

No conocemos datos biográficos de Ramírez, no sabemos siquiera si nació en España o en México, ni si —en caso de haber sido emigrado— aprendió su oficio aquí o llegó ya formado. Es, junto con Sebastián López de Arteaga, y después con José Juárez, uno de los grandes introductores del tenebrismo, más exactamente del zurbaranismo, en México. Tanto es así, que antes de que en su *San Pedro liberado de la cárcel* (actualmente en el Museo de Arte Religioso de la Catedral de México) se pudiera leer su firma, Toussaint y Moreno Villa pensaron que se trataba de un Zurbarán. A pesar de ésto, Ramírez se desenvolvió hacia una pintura más luminosa (sin perder por ello el gusto por el claroscuro), más rica en composición; esto es, más barroca, especialmente más barroca a la mexicana. Muestra muy

[42] Toussaint: *op. cit.*, p. 238.

clara de este cambio es su muy importante cuadro *Cristo atendido por los ángeles* que se conserva en la iglesia de San Miguel de México; ahí abandona Ramírez el tenebrismo violento del San Pedro —que es posiblemente uno de los cuadro más marcadamente tenebrista de nuestra pintura colonial— y superpone a la emulación de Zurbarán la de Rubens, cuya influencia precisamente a mediados del siglo empieza a sentirse cada vez con mayor fuerza entre nosotros. Las pinturas de Azcapotzalco no están fechadas, pero si mis deducciones sobre el proceso de la pintura de Ramírez son acertadas, habría que colocarlas como posteriores a los cuadro citados, posiblemente como la última de sus obras conocidas. Este proceso va de un zurbaranismo a un rubensismo y desemboca en este estilo mexicano del tercer tercio del siglo XVII, el que daría nacimiento a la pintura del grupo de Villalpando y Correa. Me refiero a este tipo de pintura que tiene mucho de Zurbarán (insisto en Zurbarán porque me parece que, lo mismo en Arteaga que en Juárez y que en Ramírez, es el pintor español que más contribuye a la pintura mexicana); mucho de Rubens, asimilado posteriormente y mucho también de una tradición local, difícil de definir en verdad, que arranca desde manieristas como Echave Oro y Luis Juárez; esta tradición no se refiere sólo a ciertas convenciones iconográficas, sino a elementos más propiamente pictóricos, como es ese sentimiento de la delicadeza, ese gusto por la riqueza y el barroquismo pródigo de formas, pero al mismo tiempo tímido en sus concepciones generales, ese medirse en las expresiones dolorosas (lo que no sucede, por ejemplo, en la escultura), etc.

Dicho lo anterior, es posible proponer lo siguiente: Si Pedro Ramírez no nació en España y vino formado de allá en un taller sevillano muy cercano a Zurbarán, se formó aquí en la escuela que acababa de iniciar Sebastián López de Arteaga. En todo caso, se encontraba aquí, a mediados del siglo, imponiendo el estilo de Zurbarán aprendido directa o indirectamente, y haciendo obras de gran calidad, como su *San Pedro liberado de la cárcel*.[43] Poco después empezaría a participar de la influencia de Rubens, es decir, se acercaría más a otros colegas que trabajaban por entonces en Nueva España en ese sentido, y esto podemos observarlo en su *Cristo atendido por los ángeles* aunque aquí, como nota bien Moreno Villa,[44] tiene también muchos recuerdos sevillanos, ahora no de Zurbarán, sino de Murillo. Y finalmente, amalgamando ambas influencias, y éstas con las ya no incipientes características locales, daría obras como los cuadros gemelos que se conservan en Azcapotzalco. En este sentido la importancia de Pedro Ramírez resulta mayor, puesto que se trata precisamente de uno de los pintores que forjaron el estilo mexicano del último tercio del siglo, ese estilo que Toussaint ha considerado como el más propiamente diferenciable.

Ramírez ha derivado de un estilo (el sevillano), hacia otro, y ha contribuido en buena parte a la creación de éste. Pero eso no quiere decir que haya carecido de propias y personales cualidades como pintor, cuali-

[43] Para más referencias acerca de este problema, Vid. Moreno Villa: *op. cit.*, p. 77-81.
[44] Moreno Villa: ibid.

dades que podemos observar en los cuadros que ahora nos ocupan. La primera vista de éstos nos muestra a un autor dueño de todos los secretos del oficio, a un artista sensible, capaz de sacar provecho de sus conocimientos. No hay ya aquí ninguna de sus exageraciones anteriores —sea el tenebrismo, sea la prodigalidad formal—, hay una cierta sobriedad y un equilibrio hijos de la madurez. La composición es clara y simple, no vemos los amontonamientos angelicales anteriores: zonas bien definidas dentro del cuadro, planos igualmente diferenciados; hay una especie de contrapunto en el uso de los planos y en la colocación de las figuras. El claroscurismo de grandes contrastes también se ha abandonado, pero Ramírez usa sin embargo los efectos de la luz y sombra con gusto, y se sirve de ellos como de un medio valioso, usa, como diría Vasari, "del discordante concierto de las luces y las sombras". Hablando en los términos de Moreno Villa diríamos que nuestro pintor "ha abandonado al mendigo"[45] (el mendigo San Pedro de la *Liberación*...); no existe ese tratamiento realista efectista de manos y rostros. En los cuadros de Azcapotzalco hay arcángeles y coros de ángeles, pero no aparece tampoco el torbellino a lo Rubens, a pesar del gusto por las formas amplias y ricas. El San Miguel, especialmente, está a la mitad del camino entre Zurbarán y Correa (el Correa de la madurez), vestido a la romana, ampuloso él mismo, pero participando en una composición eminentemente equilibrada. Todo lo dicho nos hace desembocar en lo siguiente: Ramírez es un pintor ecléctico. Tal adjetivo en materia de arte no es generalmente favorecedor, pero en este caso es importante porque precisamente ese eclecticismo es la nota clave para entender la pintura colonial mexicana de fines del siglo XVII, es la premisa básica para comprenderla, es la que la hace diferente y partiendo de ahí podemos acercarnos a ella y apreciar sus cualidades. Así, pues, Pedro Ramírez ha alcanzado, antes que otros pintores, este "comedimiento" en nuestra pintura del que participa Villalpando, no sólo en los cuadros del retablo de Santa Rosa que hemos reseñado arriba, sino en la misma sacristía de la Catedral de México o en la cúpula de los reyes de la de Puebla; mucho de Rubens, sí, pero igualmente un contenerse constantemente en el colorido y en la composición misma. Lo mismo podemos decir de Correa y de otros contemporáneos.

Dentro de este tratamiento sobrio, pero a la vez expresivo, de rostros y manos, dentro del encanto de la pintura de Ramírez, hay un detalle que quiero señalar: el pequeño niño donante que aparece en el cuadro de Santa Teresa. Este se relaciona mucho con aquel niño de la *Visión celestial de San Francisco* de José Suárez.[46] No recuerdo que el caso del niño donante sea común en la historia de la pintura, se trata de una especie de modestia de quien paga el cuadro, pero que, interesado sin embargo en que quede un testimonio suyo en la obra, hace que sea su hijo —el más querido, el que hará que él mismo perdure— el retratado. El niño donante de Ramí-

[45] Moreno Villa: *Lo mexicano*..., p. 90-91.

[46] Perteneció al convento de San Francisco y ahora se guarda en las galerías de pintura de San Carlos.

rez tendrá unos dos años y se ve incómodo en esas ropas tiesas, de raso recamado de oro, con su gran cuello de encaje almidonado, asustado por el hecho mismo de que un extraño esté tanto tiempo frente a él y que se le ha impedido moverse; todo esto lo ha sabido captar el pintor con una gran penetración, tanto que, en cuanto retrato, este trozo es mejor que su cuadro del obispo Bohorques que se conserva en el Museo Nacional de Historia[47]. Este es uno de los niños más encantadores, con su cara extrañada y un poco tonta, de toda nuestra pintura colonial.

Cronología de la capilla.

Tratemos ahora de entrar un poco en el problema de la cronología de las obras de la capilla del Rosario. Esclarecerlo presenta bastantes dificultades, porque no sólo nos faltan datos de archivo acerca de ella —lo que es común para nuestros monumentos coloniales— sino que los trabajos en la capilla se llevaron a cabo en diversas épocas, y que las cartelas originales fueron cubiertas con otras en la medida que se iban haciendo los cambios.

Pedimos, para esto partir de un dato, el más firme de todos: la fecha "A 20 de/ En de 1720" que aparece en el extradós del arco del sotocoro. Consideramos tal fecha como la de terminación de la obra arquitectónica; si la cubierta de la cúpula y las fachadas son posteriores —lo que probablemente es posible— estamos sin embargo en el derecho de suponer que la terminación de estas obras no fue mucho después de 1720. El estilo de las fachadas, tanto de la interior que se abre sobre la iglesia grande como la que da sobre el pequeño atrio, a pesar de un cierto arcaísmo que pudiera achacárseles, corresponde a tal momento estilístico.[48]

En uno de los cuadros del retablo de Santa Ana (en el crucero, como queda dicho) la firma de Correa va acompañada de la fecha 1681, que se confirma además estilísticamente. Es indudable que este retablo fue llevado ahí del cuerpo de la iglesia grande en una fecha posterior a 1720, lo que no deja de resultar curioso, si tenemos en cuenta que los hombres "churriguerescos" consideraban estas obras como pasadas de moda, a pesar del respeto que por ellas tuvieran; si se trataba de substituir este retablo por otro dieciochesco ¿por qué no destruirlo completamente, salvando únicamente los cuadros, como era costumbre? Una explicación puede ser la siguiente: la Archicofradía del Santísimo Rosario tuvo dinero para ayudar a los dominicos a levantar la capilla, pero esto seguramente vació sus arcas de tal manera que no tuvo bastante para arreglar el interior, y ante el

[47] Otra característica a señalar en la pintura que justamente inicia Ramírez y seguirán Correa y Villalpando es que, a medida que el retrato se destierra de las representaciones de santos, adquiere, como género aparte, una gran penetración: vgr. el *duque de Linares* de Rodríguez Juárez.

[48] Según la denominación que para el barroco mexicano propone Mauel González Galván (Vid. su artículo *cit. supra)*, la portada del atrio correspondería en su primer cuerpo al *barroco tablereado* y la hornacina al *barroco anástilo;* en el período de desarrollo de estas modalidades —si bien González Galván no da una cronología precisa al respecto— queda incluida la fecha de 1720.

peligro de que éste permaneciera desnudo, hubo de conformarse con que se colocara ahí aquel viejo retablo; que después cuando se contó con los haberes necesarios para substituirlo, se advirtió lo acertado de la colocación en el conjunto y se prefirió dejarlo ahí.

Después del de Santa Ana, el retablo más viejo de la capilla es el de San José, cuya cartela en la predella nos indica la fecha de 1738 y los nombres de los donantes, Hipólito de Ocampo y Tomás Paredes. Pero el letrero actual está superpuesto a uno anterior, y nos hace saber, además, que la Archicofradía del Santísimo Rosario decidió trasladarlo ahí en 1779. Es por esto que el colateral no tiene el mismo sentido "plano" de su compañero, el de la Virgen de Guadalupe. Por otra parte sabemos que los cuadros del brazo oriental del crucero lo circundaban ("y estos liensos que lo sircundaban Pertenecen a el Altar de Señor San José. . ."), y en el sitio actual en que está colocado no pudieron estar lienzos a su alrededor. Además los cuadros de Pedro Ramírez no pueden ser muy posteriores a una fecha alrededor de 1670; esto es, son ellos mismos anteriores en más de 60 años el retablo de San José. La simetría de los lienzos de Ramírez nos asegura que se encontraban a los lados de un retablo, pero se trata seguramente de un retablo muy anterior a la fecha en que Ocampo y Paredes donaron el de San José, y que fue destruido; cuando dichos benefactores costearon el retablo de 1738, aprovecharon esos viejos cuadros que en razón de su gran calidad se habían conservado, y los aumentaron con los de forma irregular: *María recibida por Cristo en los Cielos* y *María sentada a la diestra de Cristo* que son, ellos en sí, del XVIII, y cuyo estilo es muy cercano al de los lienzos del retablo, posiblemente del mismo autor.

La cartela del retablo de San José, aunque encimada a la original, nos enseña que éste, circundado de los cuadros de Ramírez a los que se aumentaron otros, estaba colocado en el crucero de la capilla ("lo dedicó don Ypolito de Ocampo y don Thomás Paredes el año de 1738 en el crucero de esta capiya"), que es, por otra parte, el único lugar en que pudiera caber, si exceptuamos el testero.

En la cartela de los lienzos de Ramírez, doblemente encimada, se nos indica que éstos (y sus compañeros) habían pertenecido al altar de San José, y que en 1761, cuando Don Joaquín Soriano dedicó un retablo, se colocaron a su alrededor. Cuál era ese retablo de 1761 y en dónde se encontraba, es algo que ignoramos;[49] lo cierto es que actualmente los cuadros están solos. Sin embargo tenemos un indicio: cualquiera que fuese el retablo, debía encontrarse en la capilla, puesto que Soriano lo dedicó a la Archicofradía del Rosario. Y sin embargo también parece extraño que el retablo de 1761 haya desaparecido, y se conserve en cambio el de 1681; esto es, que se prefiera un retablo tan viejo al retablo estípite que donó Soriano. No podemos explicárnoslo más que en razón de su propia calidad, del prestigio que mucho después de su muerte seguia teniendo Correa, y, sobre todo, de que el retablo de Santa Ana tenía un papel muy importante en el simbolismo total de la capilla.

[49] Al menos mientras no se levante la pintura posterior y tengamos algo de luz al respecto.

La última fecha que existe en la capilla del Rosario es la de 1779, que fue cuando se hizo el último movimiento del retablo de San José. Podemos suponer que fue entonces (y otra vez tenemos una confirmación estilística) cuando se comenzaron a trabajar los retablos del testero y el de Guadalupe; es decir, el barroco "disoluto"[50] de estos altares se hizo en una fecha que prácticamente empalma con la creación de la Academia de San Carlos y el advenimiento del estilo neoclásico entre nosotros.

Así, pues, podemos recapitular lo siguiente: la obra arquitectónica de la capilla se terminó hacia 1720 o un poco después. A ella fue trasladado el retablo de Santa Ana, tal vez junto con otros, cuando los del cuerpo de la iglesia grande fueron renovados (ahora hemos perdido todos los retablos de la iglesia grande, a excepción del de Santa Rosa), pero no se colocó en el crucero, sino en el cuerpo de la nave. En 1738, Hipólito de Ocampo y Tomás Paredes donaron el retablo de San José, que se colocó en el crucero y al que se circundó de los viejos cuadros de Ramírez, y de otros nuevos. En 1761 se construyó un nuevo retablo, donado por Joaquín Soriano, tal vez en el testero (aunque es extraño que sólo 20 años después se derribara para levantar el actual) y a éste se pasaron los lienzos que estaban con el de San José. Finalmente, estando la Cofradía del Rosario en el máximo de su riqueza, se decidió completar la obra interior de su capilla, en 1779 trasladó el de San José al cuerpo de la nave, el de Santa Ana lo colocó en el crucero y levantó el de Guadalupe —hecho expresamente plano— frontero al de San José, las hornacinas esquineras del crucero, y el retablo mayor de la Virgen del Rosario.

Sentido general del interior de la capilla.

Sobre la capilla, como conjunto, hay algo que es muy importante hacer notar. En ella vemos obras —retablos, pinturas, esculturas— que, si bien son todas barrocas, corresponden a diversos momentos de la evolución formal del estilo, y por lo tanto a diversas "voluntades de forma". Estas obras se fueron acumulando en el recinto del Rosario a lo largo del tiempo y ocupan más de un siglo de la historia del arte colonial mexicano. Sin embargo, hubo un último momento —el de la construcción de los últimos retablos— en que el todo fue reacomodado; es decir, no se trata de la simple acumulación, sino de una estructuración final unitaria. Cuando los últimos retablos se construyeron, se cambiaron de lugar las otras obras. Es indispensable tomar en cuenta esto para entender el conjunto de la capilla. El último momento artístico se sirvió, para sus fines, de las obras anteriores, y así pudo conseguir un efecto final coordinado, y, al mismo tiempo conservó y puso en valor aquellas formas anteriores, que expresan un sentimiento diferente en cierta manera, pero íntimamente ligado a él.

Esta congruencia del interior de la capilla podemos encontrarla sobre dos planos: uno que pudiéramos llamar estético-religioso y otro estético-formal.

[50] Parafraseo a de la Maza (Vid. supra, nota 35).

La capilla está dedicada a la Virgen del Rosario; su imagen (como queda dicho del siglo XVI) está en el nicho de la portada que da al atrio, en la portada que se abre sobre la iglesia la vemos protegiendo con su manto a los santos Domingo y Francisco. El retablo mayor está igualmente dedicado a ella, y ya hemos visto cómo se le relaciona ahí con los misterios del Rosario y con su familia natural y espiritual. Pero desde este momento se abandona, por decirlo así, el concepto de "Nuestra Señora del Rosario" en favor del concepto más general de la Virgen María (la familia se refiere a la Virgen "a secas" y no a la advocación específica del Rosario). En los altares hornacinas colocados a la entrada del crucero están Santa Gertrudis y San Juan Nepomuceno, los dos son santos marianos, devotos especialmente de la Virgen, pero no particularmente de la del Rosario: vemos, pues, cómo se ha pasado ya de la Virgen del Rosario al concepto más general de María; el resto de la decoración de la capilla está hecha de acuerdo con esto.

En los cuadros del crucero aparece María en los cielos, recibida por Cristo y sentada a su diestra, es decir, la gloria de María; ahí mismo están los cuadros de Pedro Ramírez, ambos también dedicados a la Virgen, ya como Inmaculada Concepción, ya en la Asunción, con los arcángeles Miguel y Gabriel, que los dos son muy cercanos a ella, y con las santas Teresa de Ávila y Rosa de Lima, cuya devoción a María fue tan grande que ésta llegó a aparecérseles repetidas veces.

Al fondo del crucero se encuentra el retablo de Santa Ana a quien se da toda la importancia que corresponde a la madre María, tanto más en México, donde el culto a la madre, desde épocas prehispánicas hasta nuestros días, adquiere una categoría desusada.

En el cuerpo de la pequeña nave se ha colocado el colateral de San José: nada más propio que se reserve un lugar al que fue esposo de la Virgen, así se trate sólo de un esposo putativo. Recuérdese que en el retablo mayor se ha colocado a éste con el Niño inmediatamente arriba de la Virgen.

Frontero está el colateral de la Guadalupana. Ya había insinuado antes cómo es ésta una manera que usa el artista dieciochesco, el artista de un momento en que el culto de la Señora del Tepeyac estaba ya en todo su apogeo y era signo de la mexicanidad naciente, para relacionar las dos advocaciones de la Virgen. O lo que es igual, para decir: "Esta Virgen del Rosario es esta misma Virgen de Guadalupe, la misma que se apareció para nosotros".

Por último, hay que referirse a la abundancia de representaciones de ángeles y arcángeles, especialmente de San Miguel, en la capilla. Tenemos ángeles embocando una trompeta en la coronación del altar de Guadalupe, ángeles rematando las hornacinas gemelas del presbiterio, ángeles en los cuadros del crucero, sin contar a la multitud (casi quisiéramos decir la "pandilla") de ángeles niños que cabalgan sobre los cuadros de los colaterales, que trepan por las molduras, que sirven de atlantes o que sostienen cornucopias y candelabros. Los arcángeles con su vestido más rico,

calzados a la romana y su porte más severo, abundan igualmente; sobre todo San Miguel, que está en el altar de San José, en el de Guadalupe, en el cuadro de Ramírez, y, sobre todo, coronado el retablo mayor. Al entrar a la capilla casi sentimos el aleteo de estos espíritus. Moreno Villa[51] ha señalado muy justamente la predilección particular que en México se tuvo por los ángeles, y admitido esto como una característica de nuestro barroco, cabe considerar otro aspecto, íntimamente ligado: la relación estrecha de la Virgen con los arcángeles. La relación, teológicamente hablando, está perfectamente justificada (un arcángel anuncia a María que va a ser madre del Divino Verbo, un arcángel libra a la mujer del Apocalipsis de las fauces del demonio, etc.), pero en nuestro barroco parece haber una insistencia particular sobre esto; recuérdese, si no, el santuario de Ocotlán, en Tlaxcala, donde los arcángeles reinan en la fachada y aparecen también prominentemente en el presbiterio.

Si en vista de su sentido religioso hay una concordancia perfecta y deliberadamente buscada en la capilla del Rosario, también desde el punto de vista más estrictamente formal existe un sentido de unidad;[52] nunca nos parece estar en un interior heterogéneo y discorde, sino que las épocas sucesivas se corresponden unas con otras. El barroco es un estilo, que por su misma prodigalidad posee lo que llamaríamos una adaptabilidad sorprendente (como ejemplos ilustres puede recordarse el transparente de la catedral de Toledo, en España, y en México la capilla de los ángeles de la catedral metropolitana, que están abrigados por una bóveda gótica); y tal adaptabilidad está superiormente lograda en el interior que estudiamos; hay un acuerdo indudable entre el fino tallado del retablo de Santa Ana, los estípites geométricos del de San José, la planimetría del de Guadalupe, y las formas amplias, exuberantes, que tratan de abarcar el espacio, de las hornacinas y el retablo mayor. Podríamos decir que la misma diversidad de formas, puesto que está sujeta a un sentido unitario, es uno de los encantos de este interior.

La capilla del Rosario de Azcapotzalco se nos presenta como la suma de un capítulo del arte colonial mexicano; y forma, con las capillas hermanas de Puebla y Oaxaca, una magnífica trilogía: todas ellas diferentes, pero cada una obra maestra en su particularidad.

[51] Moreno Villa: *Lo mexicano* L, p. 81--82.

[52] Hablar de "un punto de vista estrictamente formal" cuando se refiere uno a obras cargadas de sentimiento religioso, como estas, resulta un poco absurdo, toda vez que las formas no tienen sentido si no se atiende a aquel carácter: entiéndase, pues, esto como una simple metáfora que facilita la explicación del tema.

III. COLOFON

Durante el transcurso de este trabajo hemos visto cuál es la historia constructiva del convento de Azcapotzalco a lo largo de tres siglos, y cuáles sus diferentes cambios. La índole misma del estudio, el hecho de referirse a la obra de Azcapotzalco, tan compleja y varia, hace imposible el planteamiento de un problema central, sino de una serie de problemas que se han ido planteando ahí donde ha sido necesario. Por lo tanto, en el cuerpo del trabajo hay una serie de conclusiones parciales referidas a quellos casos concretos, pero no es posible reducirlas a una conclusión general, que no sea otra que aquella subyacente de la importancia de Azcapotzalco dentro del panorama de nuestras obras de arte.

Azcapotzalco fue una de las más antiguas fundaciones dominicanas, de cuando los frailes predicadores no se decidían todavía a alejarse mucho de la ciudad de México. El trabajo de evangelización sobre una población de 17 000 habitantes debe haber sido ímprobo. De la época de la fundación data la pequeña iglesia que ahora es capilla de San Francisco.

Azcapotzalco llegó a ser un convento importante por su obra arquitectónica a mediados del siglo XVI, cuando la población de la Villa era todavía numerosa, cuando los dominicos no dedicaban todavía todos sus esfuerzos a la evangelización del sur, cuando residió ahí su constructor, Fray Lorenzo de la Asunción. En esa época se terminó el claustro (en 1565), el atrio y la iglesia cubierta de alfarje de madera. Entonces fue cuando los capítulos de predicadores lo pusieron como modelo, y dispusieron que los otros conventos de la orden se hicieran según su traza y disposición.

Al perder importancia la población por causa de las enfermedades epidémicas del tercer cuarto del siglo, y por que los malos tratos y el fuerte tributo hacía que muchos abandonaran el lugar, el convento perdió, igualmente, importancia. Dejó de ser el gran centro evangelizador que había

sido, y se convirtió en una doctrina que se visitaba desde México, en lugar de reposo y de retiro para monjes cansados o enfermos.

En el siglo XVII las órdenes mendicantes, entre ellas la de predicadores, decayeron porque esencialmente la obra de evangelización estaba cumplida. Los conventos fueron descuidados y a veces abandonados, supervivieron, sin embargo —y aun brillantemente— aquellos que continuaron con los cargos parroquiales. Tal es el caso de Azcapotzalco, en el siglo diecisiete fue abovedada su iglesia grande, y entonces se cubrió su interior de retablos barrocos, de los cuales conservamos el de Santa Ana en la capilla del Rosario y el de Santa Rosa en la iglesia, este último, sobre todo, es una magnífica muestra de la primera forma del barroco en México, y está dignificado por las pinturas de Villalpando, de superior calidad.

La vieja Cofradía del Rosario, fundada en el primer siglo de vida colonial, no sólo pudo conservarse, sino que fue poderosa en el siglo XVIII; esto coincidió con la riqueza general del país en esa época. Ambas cosas y el desarrollo de un arte barroco que se acomodaba con el sentimiento religioso de la época y que correspondía igualmente con la riqueza material, hicieron posible que en su interior muestre precisamente el máximo desarrollo de las formas barrocas, y, consecuentemente, su próxima desaparición.

Es importante insistir en algo que ya se hecho notar en el cuerpo del texto: el barroco, por razón de su misma libertad formal, tiene una adaptabilidad de que carecen normalmente otros estilos. La capilla del Rosario es un claro ejemplo: ahí se han mezclado, en una armonía completa, los diversos estilos de los siglos: XVII y XVIII.

El presbiterio de la capilla del Rosario, en Azcapotzalco, está precisamente en el límite de las posibilidades formales del estilo barroco. Éste ha perdido ya su carácter arquitectónico en sentido estricto, pero conserva todavía un rigor estructural básico. Poco más tarde las obras barrocas abandonarían incluso ese rigor y con eso irían necesariamente a su autodestrucción.

Hay que destacar que esta crisis del estilo coincide con una crisis del pensamiento y de la vida de Nueva España. Al mismo tiempo que las formas agotan sus posibilidades, los hombres de Nueva España empiezan a preocuparse por otras cosas. Todavía hay un intento de reacción del barroco mismo por volver a algo firme, como el momento al que corresponde la fachada de la iglesia grande de Azcapotzalco; pero después aun esta intentona caerá ante la presencia arrolladora del neoclasicismo: soplaban otros aires y había en el ambiente otras inquietudes.

BIBLIOGRAFIA

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO: *Historia del Arte Hispanoamericano.* 3 Vols. Barcelona, Salvat, 1945.

BURGOA, FRANCISCO DE: *Palestra historial.* México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934. (Publicaciones del Archivo General de la Nación, XXIV).

COUTO, JOSÉ BERNARDO: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México.* Edición, prólogo y notas de Manuel Tousaint. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. (Biblioteca Americana, 3).

CRUZ Y MOYA, JUAN DE LA: *Historia de la Santa y Apostólica provincia de Santiago de Predicadores de México.* 2 Vols. Introducción e índices de Gabriel Saldívar. México, Manuel Porrúa, 1954. (Documentos Mexicanos 3-4).

CUEVAS, MARIANO: *Historia de la Iglesia en México.* 5 Vols. México. Editorial Patria. 1946-1947.

DÁVILA PADILLA, AGUSTÍN (o: DE AVILA): *Historia de la Fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la orden de Predicadores. Por sus varones ilustres y cosas notables de Nueva España.* Prólogo de Agustín Millares Carlo. México. Editorial Academia Literaria, 1955 (Edición facsimilar de la 2a. de Bruselas, Juan Meerbeque, 1625).

DAVIS, ALEXANDER: *El siglo de oro de la Nueva España.* (siglo XVIII). México, Polis, 1945.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL: *Historia verdadera de la Conquista de Nueva España.* Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. México, Porrúa, 1960. (Sepan Cuantos, 5).

FERNÁNDEZ, JUSTINO: *El retablo de los reyes. Estética del arte colonial mexicano.* México, Imprenta Universitaria, 1955. (Estudios de arte y estética. Instituto de Investigaciones Estéticas).

————: *Arte mexicano.* México, Porrúa, 1959.

FLORES GUERRERO, RAÚL: *Las capillas posas de México.* México, Ediciones Mexicanas, 1950.

CARRILLO Y GABRIEL, ABELARDO: *Autógrafos de Pintores Coloniales.* México, Imprenta Universitaria, 1953 (Instituto de Investigaciones Estéticas).

————: *Las Galerías de San Carlos.* México, Ediciones Mexicanas, 1950.

————: *Técnica de la pintura en Nueva España.* México, Imprenta Universitaria, 1946. (Instituto de Investigaciones Estéticas)

FRANCO Y ORTEGA, ALONSO: *Segunda parte de la Historia de la provincia de Santiago de México, de la orden de Predicadores de la Nueva España.* México, Imprenta del Museo Nacional. 1900

GANTE, PABLO C. DE: *La Arquitectura de México en el siglo XVI.* 2a. edición, México. Porrúa. 1954.

GARCÍA ICAZBALCETA, JOAQUÍN: "La orden de los predicadores de México". *Opúsculos varios,* Vol. II. México, Imp. de V. Agüeros, 1896. *Edificios coloniales artísticos e históricos de la República Mexicana que han sido declarados monumentos.* México, Editorial Cultura, 1939. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales.

GONZÁLEZ GALVÁN, MANUEL: "Modalidades del barroco Mexicano" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, Imprenta Universitaria, 1961 No. 30.

HANSEN, LEONARD: *Vie de Sainte Rose de Lima.* París, Librerie Catholique de Perisse Freres, s/f.

KÉLEMEN, PÁL: *Baroque and rococo in Latin America.* Nueva York, MacMillan, 1951.

KUBLER, GEORGE: *Mexican Architecture of the XVI th Century.* New Haven, Yale University Pres 1948.

MAZA, FRANCISCO DE LA: *Los retablos dorados de la Nueva España.* México, Ediciones Mexicanas, 1950.

————: *El guadalupanismo en México.* México, Porrúa y Obregón, 1953. (México y lo mexicano 18).

————: "La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* México, Imprenta Universitaria, 1955. No. 23.

MAC GRÉGOR, LUIS: *El Plateresco en México.* México, Porrúa, 1954.

MORENO VILLA, JOSÉ: *Escultura colonial mexicana.* México, El Colegio de México, 1942.

————: *Lo mexicano en las artes plásticas.* México, El Colegio de México, 1948.

OJEA, HERNANDO DE: *Libro Tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la orden de Santo Domingo.* Introducción de José María Agreda y Sánchez. México, Imprenta del Museo Nacional, 1897.

RAMÍREZ APARICIO, MANUEL: *Los conventos suprimidos de México. Estudios biográficos, históricos y arqueológicos.* México J. M. Aguilar, 1861.

RICARD, ROBERT: *La conquista espirtual de la Nueva España,* Traducción e introducción de Angel María Garibay K. México, Jus. 1947.

RIVERA CAMBAS: *México pintoresco, artístico y monumental.* México, E. N. 1957. 3 Vols.

ROBLES, ANTONIO DE: *Diario de Sucesos notables. (1665-1703)* 3 Vols. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. México, Porrúa. 1946.

ROMERO DE TERREROS, MANUEL: *El arte en México durante el virreinato. Resumen histórico.* México, Porrúa, 1951.

TOUSSAINT; MANUEL: *Arte colonial en México.* México, Imprenta Universitaria, 1948. (Instituto de Investigaciones Estéticas).

————: "Introducción" a los *Diálogos sobre la historia de la pintura en México.* México, Fondo de Cultura Económica, 1947. (Biblioteca Americana, 5).

VILLASEÑOR Y SÁNCHEZ: *Theatro americano. Descripción general de los reynos provincias de la Nueva España y sus jurisdicciones.* México, Vda. de del Hogal, 1746-48. 2 Vols.

VELÁZQUEZ CHÁVEZ, AGUSTÍN: *Tres siglos de pintura colonial mexicana.* México, Polis, 1939.

VERA, FORINO HIPÓLITO: *Itinerario parroquial del Arzobispado de México y reseña histórica, geográfica y estadística de las parroquias del mismo arzobispado.* Amecameca, Imprenta del Colegio Católico. 1880.

VILLEGAS, VÍCTOR MANUEL: *El gran signo formal del barroco: ensayo histórico del apoyo estípite.* México, Imprenta Universitaria, 1956. (Instituto de Investigaciones Estéticas).

WEISBACH, WERNER: *El barroco, arte de la Contrarreforma.* Traducción y ensayo preliminar de Enrique Lafuente Farrari. Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

LAMINAS

1. Capilla de San Francisco, con la cúpula y la torre de la iglesia. Vista del S.E.

2. Vista desde el N.E.. del conjunto de construcciones del convento. Cúpulas de la iglesia, la capilla del Rosario y el camarín de la Virgen. Al fondo el campanario.

3. Portada cegada de la antigua tercera posa (ángulo S.O. del atrio).

4. El claustro.

5. Detalle de los arranques de los arcos en una esquina del claustro.

6. El claustro del siglo XVI y la cúpula del XVII.

7. Una rinconera del claustro.

8. Retablo de Santa Rosa de Lima en la iglesia grande.

9. Los cuadros de Cristóbal de Villalpando en el retablo de Santa Rosa de Lima.

10. Detalle de uno de los cuadros de la predella del retablo de Santa Rosa de Lima, por Cristóbal de Villalpando.

11. Barda del atrio, lado Norte.

12. La portada N. del atrio.

13. La portada occidental del atrio.

14. La portada de la iglesia grande.

15. La portada de la iglesia grande. A la derecha la entrada de la antigua portería del convento.

16. El imafronte de la iglesia grande.

17. La capilla del Rosario y el camarín de la Virgen desde el lado N.E.

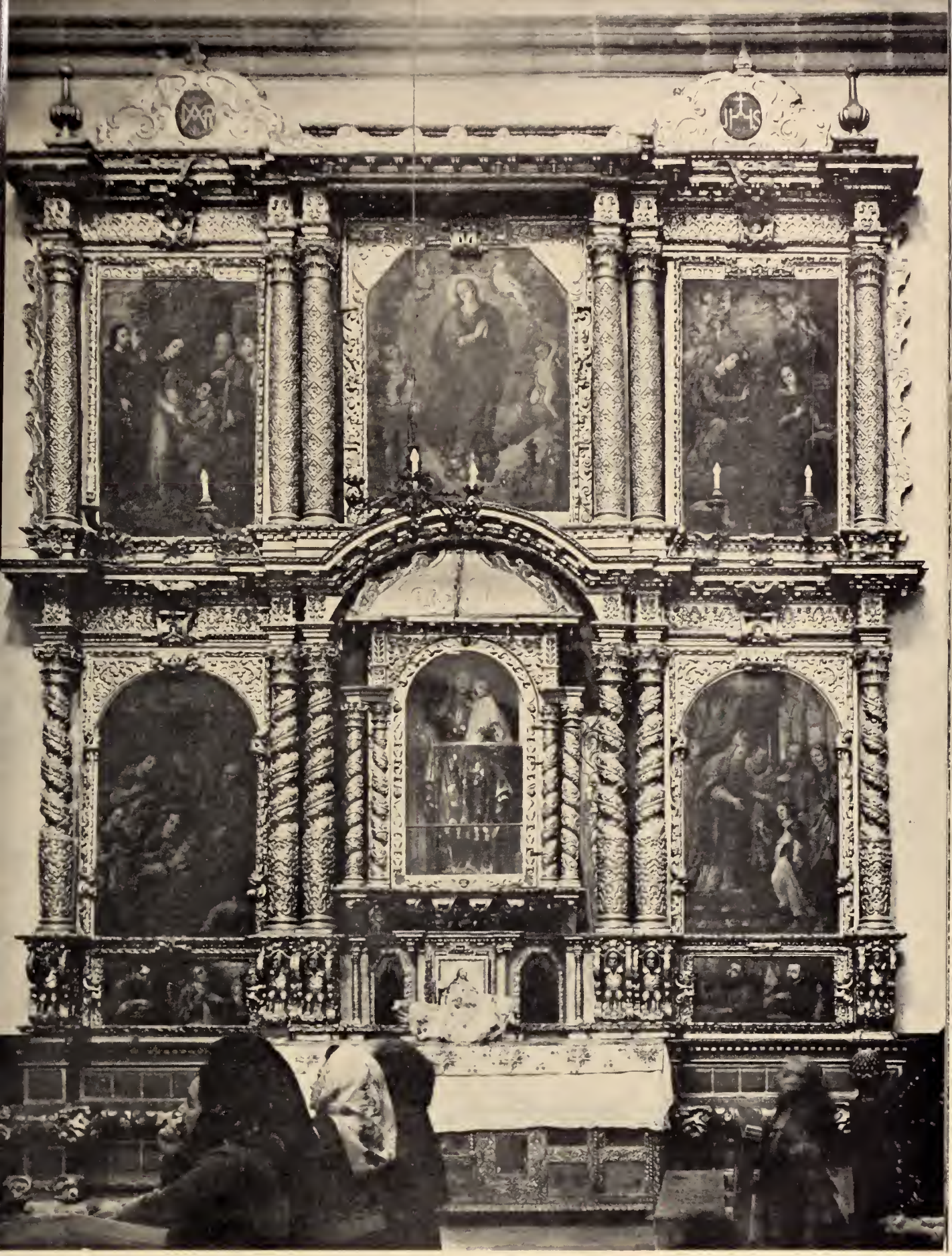
18. Ventana y lucarna del camarín de la Virgen.

19. La portada de la capilla del Rosario que se abre sobre el atrio, con la Virgen del siglo XVI.

20. La portada de la capilla del Rosario que da sobre la iglesia grande.

21. Vista del interior de la capilla del Rosario.

22. El retablo de Santa Ana en la capilla del Rosario.



23. Detalle del retablo de Santa Ana con una pintura de la predella, de Juan Correa.

Juan Correa

24. El retablo de San José en la capilla del Rosario.

25. Retablo de la Virgen de Guadalupe en la capilla del Rosario.

26. El presbiterio de la capilla del Rosario.

27. Uno de los retablos esquineros de la capilla del Rosario.

28. La Santa Teresa dieciochesca en la hornacina del lado derecho.

29. Parte superior del retablo mayor de la capilla del Rosario.

30. Detalle de uno de los cuadros de Pedro Ramírez.

Este altar lo dedica Dn.
Juachin Sotiono, y la Archico
fradia del SSmo Rosario, el mes
de Julio del año de 1761 y estos li
ensos que le secundan Pertenecen
al Altar de Señor San Jose, que los
dio Dn. Hipolito de Ocanjo, y
Dn. Tomas pone des

Este libro se terminó de imprimir el día 10 de julio de 1963, en los talleres de la Imprenta Nuevo Mundo, S. A., Calzada del Moral 396, Ixtapalapa, México 13, D. F. Se tiraron 3,000 ejemplares y en su composición se utilizaron tipos Bodoni Book. Cuidó la edición Javier Peñalosa. Maqueta de Rosaura Romero.

COLECCION BIBLIOTECA
DE LA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Discurso de Filosofía.—José Gaos.

Los países tropicales.—Pierre Gourou

Ensayos Filosóficos-Jurídicos.—Eduardo García Máynez

Tres salvaciones del siglo XVIII español.—Rafael Segovia Canaso

Orígenes de la Filosofía y de su historia.—José Gaos

Gramática del popoluca de la sierra.—Benjamín Elson

Seis estudios históricos de tema mexicano.—Edmundo O'Gorman

Breve Historia de Veracruz.—José Luis Melgarejo Vivanco

La ambigüedad en el Quijote.—Manuel Durán

La Universidad Latinoamericana.—Gonzalo Aguirre Beltrán

Existencialismo.—Juan David García Bacca

Sebastián Lerdo de Tejada.—Frank A. Knapp

Henri Bergson.—Vladimir Yankelevitcht

Cultura y conquista.—George M. Foster

Razón del mundo: la preocupación de España.—Francisco Ayala

La marca de la opresión.—A. Kardiner

Cuestiones educativas.—Fernando Salmerón

3596 GD 479
20-95 32180 FS